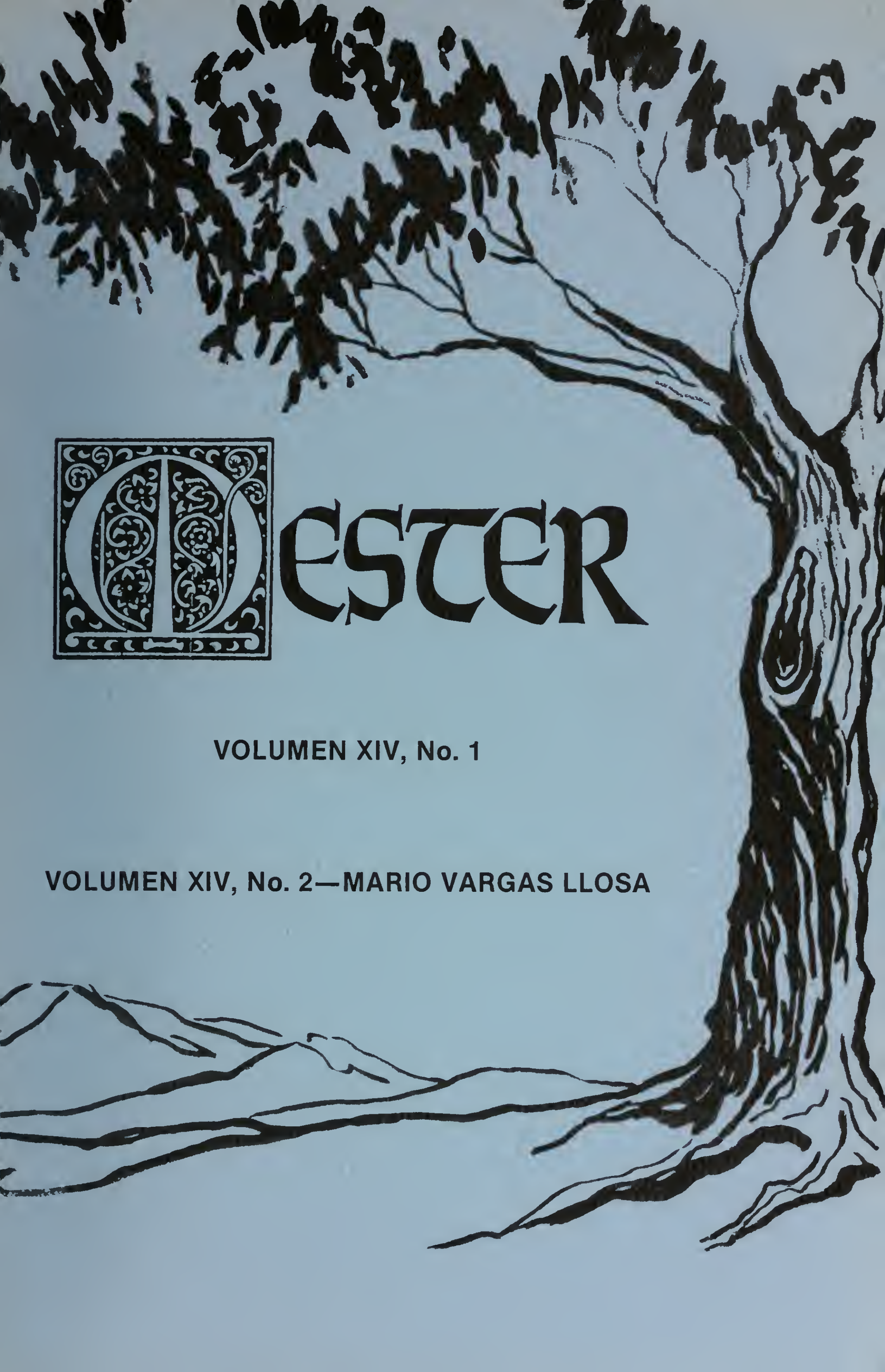


MESTER
VOLUMEN XIV, No. 1
VOLUMEN XIV, No. 2—MARIO VARGAS LLOSA



Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

VOLUMEN XIV PRIMAVERA 1985 NÚMERO 1

ÍNDICE

La redacción de MESTER agradece a la Asociación de los Estudiantes Graduados (GSA), al Departamento de Español y Portugués, y al Sr. Decano Herbert Morris de la Universidad de California, Los Angeles, por hacer posible la publicación de este volumen.

MESTER se publica dos veces al año, en primavera y en otono. Las ideas expresadas en sus paginas no siempre son las de la dirección, la cual invita y estimula colaboraciones de cualquier procedencia. No se efectuará la devolución de ningún material que llegue sin franqueo. Toda colaboración debe seguir el *MLA Style Sheet* y se enviará 3 copias a:

Editor
MESTER
Department of Spanish & Portuguese
University of California, Los Angeles
Los Angeles, California 90024

Venta y subscripción:

Subscripción anual
individual .... $ 8
para instituciones $14
para estudiantes .... $ 5

Número suelto:
individual .... $ 4
para instituciones .... $ 7

Cover Design: Dorothea Knarr

Jorge Guillén, poeta castellano

En una carta al Profesor Rodolfo Cardona, fechada el 27 de enero de 1971, Jorge Guillén cita con obvia complacencia el juicio emitido por Octavio Paz: "Tal vez el único poeta español que se sienta europeo es Jorge Guillén; por eso, también con naturalidad, se siente bien plantado en España."[1] Muchos años antes, E. M. Wilson había pronunciado el veredicto, basado en la primera edición de *Cántico*, de que las poesías de Guillén "have a European, almost a classical, quality."[2] Yo iría más lejos todavía, afirmando que la obra de Guillén está activada por un espíritu cada vez más cosmopolita como consecuencia de sus peregrinaciones por Europa y por los continentes americanos. Tanto por los lugares que se citan como por los artistas y escritores que se nombran, *Homenaje* (1967) es el libro que más perspectiva internacional contiene. Mientras en *Cántico* nombra pocos sitios, en muchos títulos de *Homenaje* incluye un nombre de lugar entre paréntesis, como para proporcionar al poema unas señas, una referencia geográfica, y como para ayudar al lector a localizar el sitio que inspirara la poesía. En un título como 'Marina di Pinto (Nápoles)', el nombre parentético llega a ser el simple recuerdo de una visita hecha por un hombre culto dedicado incansablemente, según declaró en *Cántico*, a "Mirar y admirar". En *Homenaje* ya no le interesa tanto ocultar la raíz geográfica de sus poesías, difuminada en títulos como 'Ciudad del estío' y 'Esos cerros'; en *Homenaje*, sin ambages ni disfraces, encontramos 'La ciudad conmovedora (Recanati)' y 'Los cerros de Bogotá'.

Al nombrar Recanati, o Bogotá, o Tívoli, o Florencia, o Roma, el poeta hace que el nombre mismo sea un elemento de la textura del poema y un factor en nuestra reacción ante él. Pero lo que nunca olvida, ni nos deja olvidar, es que quien escribe es un español, por más señas, un castellano siempre consciente y siempre orgulloso de su origen. Entre 'Un Montealegre', de *Cántico*, y 'Castillo de Montealegre (Valladolid)', de *Homenaje*, corre un hilo de patriotismo, que el poeta pregonó en Princeton, en 1961; comentando sobre 'Luz natal', afirmó: "He querido que éste fuera un poema español y castellano, y de Valladolid, donde yo he tenido el gusto de nacer . . ."[3] Por jocoso que parezca su resumen autobiográfico en *Homenaje*, en 'J. G. (1893–19)', lo que resalta entre su autopresentación trilingüe es el primer verso con su nombre y su origen escuetamente anunciados:

> Jorge Guillén, castellano.
> George William, en inglés,

Da con el nombre la mano,
Y así dice quién es:
Varón sin truco ni treta,
Giorgio Guglielmo, poeta.[4]

No obstante, este patriotismo se encuentra siempre expresado con mesura y dignidad. A diferencia de Antonio Machado, que nombraba los mismos sitios y evocaba obsesivamente los mismos colores y los mismos rasgos geográficos, Guillén, desde el principio de su trayectoria poética, rehuía los escollos de una obra que le apegara exclusivamente a una región. Si 'Un Montealegre' evoca uno de los muchos castillos castellanos, 'Meseta' hace que nuestra mirada interior recorra una inmensidad panorámica, donde el poeta columbra la armonía de "Cima y cielo" (*C*, p. 491). Mientras Machado crea la ilusión de que el único río bordeado de álamos es el Duero, y que el único sitio donde se encuentran juntos es entre San Polo y San Saturio, en Soria, Guillén, en 'Alamos con río', difumina el paisaje castellano, relegándolo a un papel secundario. Castilla está ahí, inconfundible en los colores y en la situación presentados en el primer verso: "Frente al blanco gris del cerro"; pero más importante que el colorido o el lugar es el ser humano, el protagonista del poema, "solitario nunca" y "Dichoso por la ribera" porque ha encontrado compañerismo junto al río anónimo (*C*, p. 497).

Al volver la espalda a la técnica toponímica utilizada con tanto ahinco por Rosalía de Castro y por Antonio Machado, Guillén, en *Cánticco*, deja trasparentar su convicción de que lo que un sitio representa o sugiere importa más que su situación y su identidad. Sin la aclaración del poeta, sólo podríamos adivinar que el pequeño poema de *Cántico* que lleva como título 'Calle de la Aurora' evoca una calle de Murcia.[5] No le interesa al poeta comunicarnos a qué ciudad pertenece la 'Plaza Mayor'; el propósito del poema, el que le da su energía y su movimiento narrativo y rítmico, es hacer que le acompañemos por las calles laberínticas de una ciudad antigua hasta desembocar en la plaza, para compartir con él el descubrimiento jubiloso:

De pronto, cuatro son uno.
Victoria: bella unidad. (*C*, p. 463)

En *Homenaje*, 'Navidad en Piazza Navona' demuestra una vez más que Guillén, después de *Cántico*, se ha aplicado a proporcionar a su mundo poético la precisión toponímica que antes le interesaba poco. Ese paso desde la renuencia por nombrar hasta el alarde exacto de los lugares que haya visitado, se ve claramente en diversos poemas cuyo punto de partida es la provincia y la capital de Valladolid: 'Luz natal', 'Un Montealegre', 'Muerte a lo lejos' (de *Cántico*); 'Castillo de Montealegre

(Valladolid)' (de *Homenaje*); y 'Patio de San Gregorio (Valladolid)' (de ...*Que van a dar en la mar*).

Aunque 'Luz natal' es, según la intención ya citada del poeta, "un poema español y castellano, y de Valladolid," no lo es por la cantidad de alusiones precisas a su región, que ocupan un lugar mínimo entre los 294 versos que componen este poema. El título, que resuena en la ecuación "Gracia natal: España" (*C*, p. 346), pregona su origen y levanta nuestra vista desde la tierra castellana, que se ve solamente en sus rasgos más esenciales y más evidentes: el "llano" y el "Horizonte de lomas" en la primera sección (*C*, p. 338), y los "pinares", "trigales", "chopos" y "tierra caliza" en la última, sexta sección (*C*, pp. 349–350). En esta última sección Guillén ni siquiera se preocupa por identificar los dos ríos que se encuentran, cuyos nombres—obvios para el que tenga un mínimo conocimiento de la geografía de Castilla—importan menos que su asombro ante la "¡Vibración de riberas...!" (*C*, p. 349). El no nombrar el Duero o el Pisuerga responde a su empeño anti-toponímico, que resumió en una carta a E. M. Wilson, donde dice: "Alusiones concretas—pero nunca *nominales*—al punto de partida concreto de algunos poemas no son raras en el *Cántico*—¡a pesar de todo!"[6] La exclamación parece aludir a una aspiración que no podía mantener intacta; el poeta, al escribir esa carta, no tenía en cuenta 'Luz natal', donde menciona en la primera y sexta secciones el Cerro de San Cristóbal, una elevación de unos 800 metros al sur de la ciudad de Valladolid.

El nombrar ese cerro es esencial a la intención y a la perspectiva del poema, porque, aparte de establecer una relación inmediata entre el título y una modesta altura que le permite recorrer la vista sobre la tierra de su origen, proporciona a la poesía un marco estructural y geográfico. Esa estabilidad física tan sencillamente conseguida en la primera y en la última secciones permite el monólogo al que se entrega el poeta en las secciones II–V. A diferencia de Antonio Machado, que mira detenidamente el paisaje soriano desde el Cerro de Santa Ana (en 'A orillas del Duero'), Guillén, después de fijar su posición geográfica, mira hacia dentro, entablando un diálogo consigo mismo sobre su papel en el mundo. Y en esos instantes los límites de su mundo son los horizontes del llano castellano, que aparece en la primera sección en toda su adusta durabilidad:

> Horizonte de lomas
> Donde apunta desnudo
> —Cimas jamás surcadas—
> Un trozo de universo.
> ¿Desolado? Ya no.
> Con tanto ahinco dura
> Que hasta su bronca eternidad atrae:

Caliza gris que se reserva humilde,
Gris de una lucidez
Como si fuese humana. (*C*, p. 338)

El primer verso de la segunda sección—"Han corrido las sangres"—inicia la divagación activada por la vista panorámica que le permite el Cerro de San Cristóbal. Su regreso mental, en los versos finales del poema, al cerro limita su mundo, encuadra su deleite y su gratitud al sentirse envuelto por un paisaje apenas evocado, pero sí sentido y adorado:

Me equilibra este cerro de horizonte:
San Cristóbal modestamente puro,
Eminencia ofrecida como calma
De nadie para todos,
Local eternidad.
Y la tierra caliza
—Sin surcos acerándose—
Nos refiere a su término
Familiar y no hollado,
Término de planeta nunca antiguo. (*C*, p. 350)

Representante de esa "Local eternidad" es el castillo de Montealegre, situado cerca de Medina de Ríoseco. En el pueblo de Montealegre nació su abuelo Patricio, y esa conexión genealógica hace que el pueblo desempeñe un papel tanto en la historia personal del poeta como en la historia de su tierra, según Guillén ha afirmado en una carta a Vicente Hidalgo Gómez, fechada el 12 de febrero de 1973: "Fui a Montealegre cuando yo era muy niño... Pero siempre me he sentido ligado a ese origen, a ese castillo, a esa tradición."[7] 'Castillo de Montealegre (Valladolid)', de *Homenaje*, es un título directo; contiene una precisión geográfica y una resonancia histórica que no se encuentran en el título inquietante, casi paradójico, que escogió para un poema de *Cántico*, 'Un Montealegre'. En este título el artículo indefinido aplicado a un lugar específico confiere al poema una intención ejemplar, alegórica, como si "un Montealegre" pudiera describir cualquier artefacto humano empeñado en durar, en sobrevivir. El "Ya no" tan cortantemente repetido al comienzo del poema, desliga el castillo del pasado, suspendiéndolo en un presente eterno. 'Un Montealegre' nos invita a ver en un castillo hueco, inservible, un ejemplo del empeño por sobrevivir. El poema, breve y firme en su ritmo y rima, es una muestra más de la dignidad serena con la que Guillén acepta el paso del tiempo, que no ve como una amenaza, sino como un movimiento acompasado hacia un ocaso dorado:

Ya no defiende tu muro,
Castillo ya no cercado,
Sino ese tiempo futuro
Que en tu estado
—Una oquedad entre pocas
Piedras—

Incesantemente invocas.
Con tal tesón, si declinas,
No te arredras
Que se doran tiempo y ruinas. (*C*, p. 257)

En 'Un Montealegre', apenas nos podemos imaginar el Castillo, pero inescapable es la moraleja. En 'Castillo de Montealegre (Valladolid)', la alegoría se ha suavizado, supeditada a una evocación entre visual e histórica de una fortaleza que señorea la llanura, herencia del pasado que se encamina, duradera y confianzada, hacia el futuro. "Futuro" es una palabra clave de los dos poemas y del comentario que ha escrito sobre ellos el poeta, que ha observado: "evoco aquella fortaleza, y no cara al pasado, sino al futuro, por esa energía de perduración y de resistencia a la ruina."[8] La palabra "castillo" resuena seis veces mientras Guillén ensalza su longevidad y lo sitúa en su exacta posición elevada en una de las estribaciones del Monte Torozos. El comienzo, con su enfática repetición, expresa sencillamente el asombro del poeta ante las murallas intactas de un edificio que ha sobrevivido a su pasado y desafía anacrónicamente al presente y al futuro:

Castilo aún, castillo con murallas
En torno al interior desierto hueco. (*H*, p. 329)

El castillo, todavía en pie, sigue imponiéndose, humanizado por el poeta en los verbos *divisar* y *dominar*:

El castillo divisa la llanura,
Tierra de Campos infinitamente.
Todo en su desnudez así perdura:
Elemental planeta frente a frente.

Pero siempre el castillo es quien domina.
Bajo esa cruda luz historia aflora
Que sostiene un lenguaje con su mina.
Pasado cierto va a un futuro ahora. (*H*, p. 329)

La misma distancia entre alegoría y evocación se ve en dos poemas que se inspiraron en la ciudad de Valladolid: 'Muerte a lo lejos', que se

incluyó en la segunda edición de *Cántico* (1936), y 'Patio de San Gregorio (Valladolid)', que pertenece a ...*Que van a dar en la mar* (1960). El título del primer poema nos indica un tema constante en la obra de Guillén: el enfrentamiento tranquilo con la muerte, que a la edad de cuarenta años, puede parecer distante. El paso de treinta años apenas moduló esa actitud, como vemos en *Homenaje* en el pequeño poema jocosamente titulado 'Nuestra película no es de Hollywood', donde sigue afirmando su fe de que "Vivir es esperar":

> No concluye esta vida en *happy ending*.
> Mientras vivo, sostengo mi esperanza.
> Vivir es esperar. Y cuando muera,
> Eso será morir: no esperar nada. (*H*, p. 552)

En otro poema corto de *Homenaje*, 'Resumen', el compendio entrecortado y enfático de su vida acumula un balance de créditos que no puede eliminar la muerte. Sus palabras finales, al hacer eco del dicho popular "que me quiten lo bailado", hace más desafiante su aceptación de la muerte:

> Me moriré, lo sé, Quevedo insoportable,
> No me tiendas eléctrico tu cable.
> Amé, gocé, sufrí, compuse. Más no pido.
> En suma: que me quiten lo vivido. (*H*, p. 588)

El nombrar a "Quevedo insoportable" forja un eslabón entre 'Resumen' y 'Muerte a lo lejos', porque fue en este soneto donde Guillén sintió, aunque momentáneamente, el choque, el escalofrío, generado por el "cable eléctrico" que extendieron hacia él diversas poesías de Quevedo, en particular el famoso soneto 'Todo tras sí lo lleva el año breve', cuyo final resuena en el poema de Guillén:

> Breve suspiro, y último, y amargo,
> es la muerte, forzosa y heredada:
> mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?

Otra resonancia de Quevedo en el mismo soneto de Guillén fue señalada, lo mismo que la "ley" de la muerte, por E. M. Wilson en 1953: la luz del sol reflejada sobre un muro, que utilizó Quevedo en su soneto 'Miré los muros de la patria mía'. El poema de Guillén, en su movimiento desde el angustiarse hasta el recomponerse, revela unas reacciones totalmente humanas mientras el poeta se esfuerza por reafirmar su fe en el momento presente frente a un cementerio. En 1921, había escrito en París 'El Cementerio de la Estrella'; dos años más tarde evocó un 'Cementerio entre la bruma'.[9] En 'Muerte a lo lejos', combate contra el

terror que le abruma, sabiendo que él también será un día "El esqueleto sin angustia, a solas hueso", que se imaginó en otro poema de *Cántico*, 'Camposanto' (*C*, p. 256):

> Je soutenais l'éclat de la mort
> toute pure
> VALERY

Alguna vez me angustia una certeza,
Y ante mí se estremece mi futuro.
Acechándole está de pronto un muro
Del arrabal final en que tropieza

La luz del campo. ¿Mas habrá tristeza
Si la desnuda el sol? No, no hay apuro
Todavía. Lo urgente es el maduro
Fruto. La mano ya le descorteza.

...Y un día entre los días el más triste
Será. Tenderse deberá la mano
Sin afán. Y acatando el inminente

Poder diré sin lágrimas: embiste,
Justa fatalidad. El muro cano
Va a imponerme su ley, no su accidente. (*C*, p. 281)

Lo que activa este soneto y hace que Guillén acuda a diversos sonetos de Quevedo, es la vista—o el recuerdo—del "muro cano" de un cementerio, que, según el poeta aclaró en una carta a E. M. Wilson fechada el 17 de mayo de 1953, es "la tapia blanca... del cementerio de Valladolid."[10] Al añadir en seguida que la tapia blanca es también "de tantos otros cementerios españoles", Guillén reconoció que el muro no tiene nada de distintivo. Ese cementerio y su muro blanco son especiales para el poeta solamente porque provocan una lucha dentro de él. A diferencia del camposanto de Adina, cantado con tanta tristeza por Rosalía de Castro, o del cementerio del Espino, foco de tanto dolor para Antonio Machado, el cementerio de Valladolid pierde su unicidad, su nombre. Su anonimato, como en el caso de 'Plaza Mayor', proyecta el poema más allá de su origen, y hace que las reacciones contradictorias del poeta sean más trascendentes que el sitio que las despertó.

En 'Muerte a lo lejos', Guillén se afanó por quitar a su poema toda referencia temporal o geográfica; con las frases "Alguna vez", "un muro", y "un día entre los días", junto con el empleo del tiempo presente del verbo, hizo que su enfrentamiento con la muerte fuera parte de su vivir cotidiano, parte de su autobiografía espiritual. El primer verso de 'Patio de San Gregorio (Valladolid)'—"¡Feliz infancia difícil!"—establece una relación inmediata entre el sitio nombrado en el título y la niñez del

poeta. En este romance, al pregonar la importancia del Colegio de San Gregorio, Guillén presenta a éste como un elemento en su formación espiritual, y nos invita a compartir y comprender la lección que aprendió entre las columnas talladas y entre los delicados encajes de piedra de su patio:

¡Feliz infancia difícil!
Afanes, estudios, juegos
Se alzaban entre columnas
Retorcidas con esmero.
Visible apenas, la Historia
—Tan activa desde dentro—
No se mostraba a los ojos
Sino como un ornamento.
Y sin pompa, sin discurso
Nos calaba hasta los huesos
—Entre lises no advertidos—
Algo hermoso de otro tiempo
Que fue ilustre: galerías
Ahora con soles trémulos
En penumbras recortadas
Por unos arcos abiertos
Hacia mi necesidad
De admiración. Gran maestro
—Claramente persuasivo—
De bellezas y conciertos,
El patio de San Gregorio
Con tensión de noble esfuerzo
Me alzaba hacia un mundo noble.
¡Posible su advenimiento![11]

El patio de San Gregorio no se impone: se esboza sencilla pero cariñosamente en unas cuantas palabras que bien podrían aplicarse a muchos edificios de los siglos XV o XVI. Se evoca más bien que se describe en las "columnas / Retorcidas con esmero", en los "lises", las "galerías" y los "arcos". Si el poeta no hubiera nombrado el lugar, nos habría costado adivinar su identidad. La belleza del patio de San Gregorio sólo sirve de fondo al desarrollo cultural y psicológico del poeta y es circunstancial al poema. El valor de éste estriba en la narración de un proceso de descubrimiento, que va desde la ceguera cultural del niño Guillén, que no veía sino "un ornamento", hasta el columbrar y apreciar las "bellezas y conciertos" del patio. Al constituir un modelo de armonía, de coherencia artística, el patio de San Gregorio actuaba como maestro en el largo e incesante aprendizaje de Jorge Guillén; le abría los ojos a un mundo hermoso, "un mundo noble", y las "bellezas y conciertos" que llegó a reconocer en el patio se establecieron como valores de su propia obra.

El orgullo de sentirse castellano, y vallisoletano, siempre ha hecho que Guillén se acuerde de sus raíces. Estas ocupan un lugar preeminente en su itinerario poético, e imponen un código de valores que utiliza para equiparar los otros lugares que visita. En *Homenaje*, manifiesta su admiración por Venecia en términos que recuerdan su exaltación de Valladolid; por ejemplo, la durabilidad que ensalza en el castillo de Montealegre, y en Castilla, es lo que le entusiasma al final de 'Fuegos artificiales en Venecia', donde dice, maravillado:

Esta explosión que es Venecia.
Fuego artificial, perdura. (*H*, p. 171)

En 1603 Góngora tachó a Valladolid de ser una "Babilonia" y un "valle de Josafat".[12] En nuestros días, Guillén ha sabido contradecir con sus poesías a uno de sus maestros más admirados, abogando por los valores positivos que encontró en su tierra natal.

C. Brian Morris
University of California,
Los Angeles

NOTES

1. Guillén, *Hacia "Cántico". Escritos de los años 20.* Recopilación y prólogo de K. M. Sibbald (Barcelona: Ariel, 1980), p. 380.
2. E. M. Wilson, 'Two Modern Spanish Poets', *Bookman*, vol. LXXX, no. 480 (septiembre 1931), p. 288.
3. R. J. Weber, 'De *Cántico* a *Clamor*', Revista Hispánica Moderna, vol. XXIX (1963), p. 118.
4. Guillén, *Homenaje. Reunión de vidas* (Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1967), p. 477. Citaré por esta edición, utilizando la sigla *H*. Citaré por *Cántico. Primera edición completa* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950); utilizaré la sigla *C*.
5. Debo esta aclaración a mi colega y amigo Joaquín Gimeno Casalduero, autor de 'Jorge Guillén en Murcia', *Monteagudo*, no. 74 (1981), pp. 9–15. Traté el papel de la ciudad en la poesía de Guillén en 'Guillen's Essential City', *Homenaje a Jorge Guillén* (Madrid: Insula, 1978), pp. 357–367.
6. E. M. Wilson, 'Postscript', *Atlante*, vol. II, no. 4 (1954), p. 237. Véase Wilson, 'Modern Spanish Poems. I. Guillén and Quevedo on Death', *Atlante*, vol. I, no. 1 (1953), pp. 22–26.
7. Vicente Hidalgo Gómez, 'Jorge Guillén unido a su origen: Montealegre', *Archivo Hispalense*, vol. LVII, no. 174 (1974), p. 89.
8. Vicente Hidalgo Gómez, *art. cit.*, p. 88.
9. Guillén, *Hacia "Cántico"*, pp. 143–144, 45.
10. E. M. Wilson, 'Postscript', *Atlante*, vol. II, no. 4 (1954), p. 237.
11. Guillén, . . . *Que van a dar en la mar* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960), p. 150.
12. Góngora, *Obras completas*, 4ª ed. (Madrid: Aguilar, 1956), no. 275, p. 475; no. 279, p. 473.

Conscious Primitivism in the Poetics of Mário de Andrade

> Myth provides the basis for a sharing of inner experience and makes possible the work of art that has as its objective to contain and cleanse terror from.
>
> Jerome S. Bruner[1]

> Não sei por que espírito antigo Ficamos assim impossíveis...
>
> Mário de Andrade[2]

Mário Raul de Morais Andrade's place in literary history was assured long ago. He has been called "the vastest and most cultured mind in Brazilian modernism."[3] "Andrade in Brazil, like Eliot in England and America, remained the masterly presence in Brazilian poetry until his death in 1945."[4] However, there has been a continuing and unfortunate tendency of contemporary academic criticism to focus primarily upon his role as prose writer and "animador" of the futurist movement—a fact which diverts attention from a little-studied aspect of his art, that of primitivist poet and modern-day mythmaker.

No other Latin American writer has been so totally immersed in the research and teaching of popular culture, native ritual and folklore. Andrade wrote his famous *Macunaíma*, a "romance rapsódico" in 1928 and was the founder and driving force behind the Sociedade de Etnografia e Folclore.

> The same reasons that led Mário de Andrade to become more interested than most writers in the problems of language also attracted him to folklore, that other form of expression of national culture . . . he wrote a considerable amount on popular traditional culture . . . he gathered together outstanding essays conceived and developed with a deep love for people and a very firm belief in the existence of Brazil as something alive (these being the gifts of the good folklorist).[5]

Given Andrade's background and interests, one would logically expect an outpouring of telluric and mythic elements in his poetry. However, this aspect of his poetics has never been the subject of a detailed literary analysis, and is, rarely if ever, brought into a general discussion of his writings. With the passage of time a certain singularity of focus is to be expected since Andrade's place in Brazilian literary history will

always be closely linked to his importance as the innovative "Pope of Futurism." However, other misguided observations and unfounded assumptions regarding the corpus of his writings should not go unchallenged. Witness:

> Andrade was a writer who lacked a sense of cosmic drama and who did not feel, unless it was a landscape or picturesque point of view, any mystery of living as a man before the universe. The great archetypal themes of love, death, time, life and God . . . did not arouse his passions in any way.[6]

This study postulates that there, in fact, does exist a mythic body of Andradean poetry. While small in number, these poems deal with broad archetypal themes and possess a true mythic world-view. To disregard Andrade's role as mythmaker is to neglect an achievement perhaps equal to that of his contemporaries: García Lorca, Neruda, or Eliot himself. His use of the "mythical method" stands as a testament to the scope and beauty of modern Brazilian poetry. These little-analyzed verses express a fusion of two of Mário de Andrade's greatest passions: folklore and poetry.

Within this small body of compositions Mário de Andrade's lyrical vision evokes a level of feeling that recreates the basic aspects of a mythic world-view. These poems are accessible and interpretable through an analysis of his masterful use of conscious primitivism.

This seldom-analyzed mythic sensibility is best observed in the poem "A Serra do Rola-Moça," a work which exemplifies the consummate depth and brilliance that the modern folk ballad is capable of attaining. This work is perhaps his most widely disseminated mythic poem, appearing in many anthologies including the well known *Apresentação da poesia brasileira*. Other easily accessible poems that exhibit what T. S. Eliot understood to be "the mythical method" are "Tempo da Mária," "Toada do Pai-do-Mato," and "Poema da negra." In one of his earlier poems, "Improviso do rapaz morto" from *Remate de Males*, one can find traces or even the catalyst for this mythmaking process as Andrade's narrator-shaman apotheosizes the tragedy of the death of a young boy, bringing it to the attention of all men and giving it meaning. These poems serve as an explicit example of Andrade's re-creation of what anthropologists believe to be the essential qualities of pre-civilized thought. The primitivism in these works is an artful projection by a highly civilized modern sensibility. A detailed critical consideration of "A Serra do Rola-Moça" and its conscious use of primitivist impulses is to be the central focus of this study; a study which also becomes germane to an understanding of Wilson Martin's observation "That inextricable interpenetration of genres . . . cannot be torn apart if we wish to understand (Andrade) in his authenticity and in his true greatness."[7]

A Serra do Rola-Moça
Não tinha esse nome não...

Eles eram do outro lado,
Vieram na vila casar.
E atravessaram a serra,
O noivo com a noiva dele
Cada qual no seu cavalo.[8]

Upon superficial analysis, "A Serra do Rola-Moça" appears to be nothing more than a simple folk narrative, but in essence it encompasses a contemporary vision of reality rooted in deep psychic and primal elements. In this work, Andrade creates a personal mythology, one which remains poignantly faithful to the common font of animistic primitivism found in all mythologies. Andrade succeeds in reviving the magical relationship between man and his surrounding universe. A primal anthropomorphic conception of life is at the basis of his art. Andrade, like many other writers of this century, employs mythic elements in his poetry to indicate the continuity of the human experience. One has only to consider the writings of Eliot, Lorca, and Neruda to attain a full awareness of the monumental extent that myth has influenced the poetics of the twentieth century. Richard Ellmann explains this pervasive influence thus: "The modern return to mythical forms is in part an attempt to reconstitute the value-laden natural environment that physical science has tended to discredit. Myths are public and communicable, but they express mental patterns that come close to the compulsive drives of the unconscious."[9]

Andrade's ballad is complex and multi-faceted in its conception, concomitantly existing on two interrelated levels. On the anecdotal level it seemingly presents the tragic story of the death of two lovers on their wedding day. However, on the second level of meaning, the deeper psychic level, one perceives the vision of an animistic clash between dark cosmic forces and the sexual instincts of the young couple. Coincidentally, Andrade also structures the poem on two polarities; a sound–silence polarity and a light–dark or night–day Manichaean polarity, both of which parallel the more universal duality of the life–death polarity. Andrade seeks to obliterate the modern conception of death, submerging it in his anthropomorphic universe that is the narrative locus of the work.

As tribos rubras da tarde
Rapidamente fugiam
E apressadas se escondiam
Lá em baixo nos socavões
Temendo a noite que vinha.

Porém os dois continuavam
Cada qual no seu cavalo,
E riam. Como eles riam!
E os risos também casavam
Com as risadas dos cascalhos
Que pulando levianinhos
Da vereda se soltavam
Buscando o despenhadeiro.

The poem, like most ballads, contains a recurrent refrain, in this case "A Serra do Rola-Moça / Não tinha esse nome não." Andrade's narrator employs this refrain on the anecdotal level to create a type of verbal incantation that secures the reader's attention through the inherent internal rhyme of the vowels "o" and "a" which add to the symmetrical rhythm of the two lines.

From the onset of the work the omniscient focus of the narrator continually stresses verbally the physical separation of the couple. "O noivo com a noiva dele . . . Ele na frente, ela atrás." He then subjoins the phrase "Cada qual no seu cavalo," employing it twice to terminate the second and third stanzas. It is learned in the second stanza that the lovers have come to the village to marry "Vieram na vila casar," but the physical union that they both seek is to be delayed until they are able to cross the mountains again.

Antes que chegasse a noite
Se lembraram de voltar . . .
E se puseram de novo
Pelos atalhos de serra.

The choice of the noun "atalho" is significant for it simultaneously entails two conceptions: that of a cutoff or short cut and that of an obstacle or hindrance. There is a mythic analogy drawn between the primitive conception of the *locus amoenus* and the couple's entrance into the mountains. The poet utilizes the primal image of the passage into the mountains to symbolically portray a "descent-into-the-unknown" motif. This passage well exemplifies Philip Wheelwright's observation that: "The primordial awe and sometimes dread of nature in its guise of the wholly other, which in a highly intellectualized version of the world allows a majority of contemporary men to escape or ignore, is at the very heart of the primitive world view."[10]

The exuberant joy and the sexual excitement of the couple is presented by the artifice of focusing solely on their laughter.

E riam, Como eles riam!
Riam até sem razão.

Their uncontrollable laughter functions as a type of verbal incantation; a force dramatizing the tension between longing and innocence. The young couple is so totally absorbed in the sensual, ominous spell of their desires that they have lost contact with the cosmic reality that surrounds and menaces them.

In the fourth stanza, the narrator describes a cosmos that harmonizes with and reflects the happiness of the young couple. "Os dois estavam felizes, / Na altura tudo era paz." But in the sixth stanza he foreshadows and portends tragedy by metaphorically personifying the terror of the scarlet sunset as it attempts to flee the darkness of the night. Here the Manichaean polarity is brought into play. It is at this point that the dark nocturnal cosmic forces begin to attain dominance.

As tribos rubras da tarde
Rapidamente fugiam
E apressadas se escondiam
Lá em baixo nos socavões
Temendo a noite que vinha.

The narrator disorders concrere reality to such an extent that it remains only as a resonant image of a totally new mythical configuration. The artistry of the passage resides in the fact that inexpressible fears are now given a sensorial form which is reflected in nature.

Andrade offers an animistic explanation for the accident that causes the death of the lovers just as primitives once attempted to decipher the inexplicable by means of stories which evolved into myths. The accident is mythologized as being brought about by a compenetration of the couple's laughter and the cosmic laughter of the pebbles. This personification is the second marriage named in the ballad.

E riam. Como êles riam!
E os risos também casavam
Com as risadas dos cascalhos.

To convey the idea of death the poet focuses not upon the physical death of the girl but rather opts to bring to the fore the concept of silence which far more effectively conveys the tragedy of the loss of life. The sound–silence polarity is artfully employed here.

Nem o baque se escutou.
Faz um silêncio de morte.

Again after the cosmic upheaval there is a return to the prior harmonious state "Na altura tudo era paz. . . ."

On the first level of meaning the young man unhesitatingly spurs his horse to join his lover if only in death.

Chicoteando o seu cavalo,
No vão do despenhadeiro
O noivo se despenhou.

It is generally accepted that there exists a strong interrelationship between the mythological and psychological approaches to literary study. To penetrate a deeper level of meaning in the poem, a Freudian approach can be utilized as a key for unlocking the archetypal essence of the work. The aesthetic theories of Freud, especially his work with dream analysis, will serve as a point of departure. The poem's abundance of symbology offers a possible solution to this tragic drama.

The application of Sigmund Freud's tenth lecture, "Symbolism in Dreams," from his twenty-eight lectures delivered at the University of Vienna, 1913–17, brings to bear a totally new perspective on Mário de Andrade's folk ballad. Freud held that the poet was essentially a daydreamer who becomes socially validated. He explains that the creative processes reveal a subliminal inner state that through an analysis of literature yields a secondary meaning as faithfully as does psychoanalysis.

In "A Serra do Rola-Moça," the dominant motif emerges as the dynamism of the two lovers as they travel separately on horseback to reach a distant destination. Freud maintained that "an overwhelming majority of symbols in dreams are sexual symbols." More specifically he stated that "Wild animals denote human beings whose senses are excited." In this ballad the sexual symbol of the horses moving toward the mountain pass is readily interpretable in Freudian terms. "Special representations of sexual intercourse . . . are related to . . . rhythmical activities such as dancing, riding and climbing . . . steep places . . . are indubitably symbolic of sexual intercourse."[11] Andrade's utilization of the cumulative laughter of the lovers, "Riam até sem razão" and the descent into the void of silence all lend credence to a description on the psychological level of the climatic point of sexual union. That which was denied the lovers in life is accomplished through death. Therefore, only through death is there a union of the lovers, a union brought about by a fusion with an animistic cosmos.

The reality of the death of the lovers is tragic, but through mythic transformation their situation is given a poetic and cosmic explanation. The poet superimposes his personal myth upon the reality of the lovers' fate. The artistry of this ballad is powerful, for it fuses various elements of psychology, myth, conscious primitivism, and poetic genius. For

Susanne K. Langer, "Myth . . . is a recognition of natural conflicts, of human desire frustrated by non-human powers . . . it is the story of the birth, passion, and defeat by death which is man's common fate."[12] Andrade's exclamation "Ah, Fortuna inviolável!" synthesizes this observation. In this poem the narrator supplies his own mythic explanation of fate and death.

Much like his primitive counterpart, Andrade the modern-day mythmaker struggles to make experience intelligible. Here death is made tangible; it is equated with the primal fear of the unknown, the night, and with the physical barrier of the mountains. In this work the unknown, the inexplicable, is made comprehensible and explained through the anthropomorphic drama that Andrade, as poet and "shaman", creates. This lyrical interpretation of the terror and finality of death yields through myth a non-tragic vision of this all too real earthly occurrence.

It was Richard Chase who so accurately observed that ". . . myth performs the cathartic function dramatizing the clashes and harmonies of life in a social and natural environment . . . myth can be understood as the aesthetic leaven which heals or makes tolerable . . . deep neurotic disturbances. . . . Certain terms in which this 'cathartic function' of myth might be restated will doubtless occur to any student of Freud."[13]

"A Serra do Rola-Moça" attempts to explain the human and cosmic situation. In this work Andrade consciously sets out to mythologize, recreating a feeling of consanguinity and continuity between man and nature. This poem stresses man's total immersion in the working of the cosmos. Conscious primitivism is the unifying force in this work, as Andrade artfully interprets the non-historical dimension of man's timeless situation and struggle.

Through his use of the mythical method, Andrade has created one of the most complex and beautiful neo-primitivist poems of any language. "A Serra do Rola-Moça" stands as a testament to the artistry of Brazilian poetry, a poetry that increasingly "warrants serious consideration outside the Luso-Brazilian world."[14]

It is indeed ironic that the Andrade who is best remembered as the poet of the modern world created this work of art that is so timeless and past-oriented in its conception. Mário de Andrade's ballad well exemplifies Richard Chase's observation that "a certain control and direction given the poetical emotions, and poetry, as it always has, becomes mythical."[15]

Robert DiAntonio
St. Louis, MO

NOTES

1. Jerome S. Bruner, "Myth and Identity," *Myth and Mythmaking*, ed. Henry A. Murray (Boston: Beacon Press, 1960), p. 286.

2. Mário de Andrade, "Poemas da Negra," *Apresentação da poesia brasileira*, ed. Manuel Bandeira (Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1964), p. 323.

3. William L. Grossman, *Modern Brazilian Short Stories* (Berkeley: University of California Press, 1967), p. 25.

4. Leland H. Chambers, *Modern Latin American Literature*, ed. David William Foster (New York: Ungar, 1975), p. 68.

5. Aires de Mata Machado Filho, *Mário de Andrade* (Belo Horizonte: Edições MP, 1965) pp. 13–14.

6. Lêdo Ivo, *Poesia observada* (Rio de Janeiro: Ofeu, 1967), pp. 224–26.

7. Wilson Martins, *The Modernist Idea* (New York: New York University Press, 1970), p. 245.

8. Bandeira, pp. 326–27. All subsequent verse quotes will refer to this edition. This poem first appeared in *Poesias* (São Paulo: Livraria Martins Editora, 1941).

9. Richard Ellmann, *The Modern Tradition* (New York: Oxford, 1965), p. 617.

10. Philip Wheelwright, "The Semantics of Poetry," *Sewanee Review*, LIX (1951), p. 585.

11. Sigmund Freud, *Psychoanalysis* (New York: Washington Square Press, 1968), pp. 157–77.

12. Susan Langer quoted in article by Juan López-Morilla, "Lyrical Primitivism: García Lorca's *Romancero Gitano*," *Lorca*, edited by Manuel Durán (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962), p. 133.

13. Richard Chase, "Notes on the Study of Myth," *Myth and Literature*, ed. John B. Vickery (Lincoln: University of Nebraska Press, 1966), p. 72.

14. Claude L. Hulet, *Brazilian Literature* 3 (Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1975), p. xiii.

15. Richard Chase, "Notes on the Study of Myth," *Partisan Review*, Vol. XIII (Summer, 1946), p. 346.

The Poet in *La voz a ti debida*: A Life in Transition

Since its publication in 1933, Pedro Salinas' *La voz a ti debida* has continued to raise questions about the reality of the experience of love found in the text. Earlier critics, such as Leo Spitzer, discredit its genuineness. Spitzer believes that the *amada* is like an alter-ego for the poet. She is not real but rather a pure concept. Spitzer as well as Darmangeat assert that there is no biographical basis for the work.[1]

More recent criticism has tended to defend the authenticity of the experience of love. In his critique, R. G. Harvard argues for its reality by demonstrating its adherence to literary tradition, that of courtly love. It establishes the *amada* as a human being, it asserts her influence as muse, and it reveals her as a medium through which the poet's ideas are symbolized.[2]

Likewise, Julian Palley is convinced of the veracity of the beloved and of the experience. The opening lines of his article "*La voz a ti debida:* An Appreciation" leave no doubt in the reader's mind:

> *La voz a ti debida* . . . is a long meditation on the reality of the beloved. It is a hymn in praise of the beloved. It is the victory of love-Being-over the Nada, Non-Being.[3]

The poet himself acknowledges that the circumstances of the poem exhibit truthfulness. He writes:

> Ha sido, ocurrió, es verdad. (127)
> Fue en un día, fue una fecha
> que le marca tiempo al tiempo.[4]

A few lines later we witness another reference to the brevity of the affair:

> ¿No se la habrá caído (254)
> a un tres, a un nueve
> de este agosto que empieza?

Salinas' apparent vagueness about names, dates and times, says John Crispin, can be attributed to the author's desire to be discreet. "Discretion is one reason, but a more compelling one is the wish to make the poem transcend his individual experience as a general statement on the paradoxical nature of love."[5]

The purpose of this study will be to examine some of Salinas' individual experiences, what his attitude toward his beloved in the poem reveals to us about him, and how that psychological reality presents a verisimilar experience with which the reader can identify.

In order to accomplish this task, we must first consider some biographical data on the author. Salinas was born on November 27, 1891 in Madrid, where he spent most of his early life. He attended schools there and received a Licentiate in Letters in 1913. From 1914 to 1917 he lived in Paris where, at the Sorbonne, he taught and did research for the doctoral dissertation. In 1915, at the age of twenty-four, he married Margarita Bonmati. The next few years found him engaged in many activities: teaching at the university level, publishing criticism, prose and verse in magazines and newspapers, and writing several books. In the year 1933 when *La voz a ti debida* was published, Salinas was forty-two, and well established in his profession as a writer, critic and researcher.

From the standpoint of psychological development, Salinas was at a critical point in his life, that stage which some psychologists label as the mid-life transition period. The years from 40 to 45 represent the time of transition from early adulthood into middle adulthood; it is a period of reappraisal. Erick Erickson identifies it as a time when a man faces generativity or stagnation.[6]

Daniel Levinson explains that the tasks for a man during this period involve the integration of various polarities: Young–Old, Destruction–Creation, Masculine–Feminine, and Attachment–Separation. The manner in which this integration takes place is dependent upon the man's relationship to himself and to his external world. It can be a period of mild or severe crisis for the individual.

Major changes can take place during this stage: divorce, remarriage, major shifts in occupation, a marked decline in the level of functioning or a notable increase in creativity. A man must face his past, present, and future and all the grief or joy that this entails.[7] Levinson adds that:

> . . . the central issue at mid-life is coming to terms with one's own mortality: a man must learn now, more deeply than was possible before, that his own death is inevitable and that he and others are capable of great destructiveness.8

The text of *La voz a ti debida* reveals the author's struggle with all of these polarities, but particularly with those of Young–Old and Destruction–Creation. The first person perspective discloses an intimate and touching crisis with its myriad of vacillating emotions. Indeed, for a man whose family was of great importance to him, an understandable conflict had arisen. Although he was aware of the futility of his relationship with a younger woman, he seemed to be, at times, ruled by his

emotions. Perhaps we can better understand his predicament by reviewing some of the psychological processes that are believed to take place during the mid-life transition and which appear to be played out within the lines of the poem.

For a man one of the common manifestations of this period is a sense of dissatisfaction with his marriage. He may find another woman who seems more understanding or who is sensually more provocative. Levinson writes that:

> A man at this age may enter a serious love relationship with a younger woman. . . . It reflects a man's struggles with the Young–Old polarity: he is asserting his youthful vitality at a time when he fears that the young in him is being crushed by the dry, dying Old.[9]

Youth as an archetypal symbol exhibits itself in the poet's beloved. She represents possibility, initiation, energy and creativity. On the other hand, her tender age underlines her imperfect development, impulsiveness, lack of experience and her insensitivity.

The poet, representing Age, projects himself outwardly as wiser, more rational, and accomplished. This contrasts with the inner feeling of doubt, fear, and anxiety that he experiences in the relationship. He portrays himself as a "sombra" which symbolizes his mortality:

Y nunca te equivocaste,
más que una vez, una noche
que te encaprichó una sombra
. . . .
Una sombra parecía.
Y la quisiste abrazar.
Y era yo.

The mention of the woman's age, "arma de veinte años", suggests danger and emphasizes the poet's awareness of the generational gap. She, the symbol of youth, is helping to maintain his illusion of immortality. He is aware that it is an illusion when he writes:

Y entonces viniste tú
de lo oscuro, iluminada
de joven paciencia honda
. . . .
tú, tan joven para mí.

In his mind, he constantly struggles with the archetypal image of youth; he is literally captivated and swept away by her. He seems disconnected from his own world and she alone remains to give stability to

his life; she is "la luz lenta y segura" (420). In one instance, he is willing to give up everything for her: "lo daría todo, todo lo tiraría" (104). He cannot believe that she actually cares for him and that seems to overwhelm him: "No, no puedo creer que seas para mí," (1792).

The beloved's sensuality is a strong attraction for the author. The concrete descriptions of her physical characteristics present her as a sensual being; he emphasizes the parts of her body: "tierno cuerpo rosado", "me sobran los ojos y los labios", or:

Lanzas palabras veloces, (1239)
. . . .
invitándome
estoy mirando
los labios donde nacieron.

There are references to her as a seductress, a siren, and to his desire to possess her physically: "Me iré, me iré con ella a amarnos," (268), "...y veré que ahora sí es mía, ya." (283)

In spite of his infatuation with her, his age and wisdom eventually enable him to recognize that she has become too important to him:

Distánciamela, espejo: (1828)
trastorna su tamaño.
A ella, que llena el mundo,
hazla menuda, mínima.

The illusion of perfection is destroyed by the generational gap between the two. It is here that the poet wavers between criticism and praise. It is difficult for him to accept her imperfections as they relate to him. At the risk of offending her, he apologizes for looking for more depth in her character:

Perdóname por ir buscándote (1449)
tan torpemente, dentro
de ti.
Perdóname el dolor, alguna vez.
Es que quiero sacar
de ti tu mejor tú.

His criticism becomes stronger later as his frustration level rises:

Y seguirás viviendo (1530)
alegre,
. . . .
estás siempre cercada

de ansias, de afán, de anhelos,
. . . .
eso que tú no ves
ni puedes contestar.

R. G. Harvard affirms the authenticity of the poet's behavior when he says: "It is not surprising that the older male, faced with the real problem of how to cope with a relatively young woman, should waver in his attitude, once apologetic, other times censorious of her levity."[10]

Indeed, the author seems confused about his role. He oscillates between lover, father, and mentor. As Levinson points out: "It is hard to combine mentoring and romance for long. . . . Like anyone in the recipient position, she must in time grow up and go out on her way, or her development will be impaired."[11]

The *amada*'s changeability is another aspect that reminds the poet of the age difference. She is constantly changing, a source of energy and light. He views himself as darkness, as invisible, anonymous, and stagnant. Again, the contrast is significant and it keeps the poet off balance and unsure of his relationship with her:

¿O seré sólo algo (188)
que nació para un día
tuyo (mi día eterno),
. . . .

Overlapping somewhat with the Youth–Age contrast is the manifestation of the Destruction–Creation polarity with which the author seems to be wrestling. At the mid-life transition point this tends to become intensified. A man's "growing wish to be creative is accompanied by a greater awareness of the destructive forces in nature, in human life generally, and in himself."[12] He must come to a new understanding of his grievances against those closest to him whether those complaints be real or imagined.

The poet's reaction to the way his beloved treats him manifests itself in these two extremes. On one hand, she is a destructive force within his life; on the other, she represents inspiration and creativity.

The poet sees the apparent control that the beloved has over him as destructive and that clearly threatens him. The difficulty that he has in accepting his own feelings causes him to assign responsibility to her for his grief. The projection of his feelings onto her only exacerbates his own sense of self doubt, paranoia and pessimism.[13] He tries to compensate for his projections by looking for positive attributes within her that influence his life. This fluctuation between extremes is indicative of the intrapsychic conflict to which the poet has subjected himself.

As the text reveals, the power invested in the woman seems to be all-encompassing. She maintains destructive powers on two levels: as a universal destructive force, and as a destructive force to him personally. Her universal power strikes like a bolt of lightning without warning and destroys whatever is in its path:

Porque cuando ella venga (69)
desatada, implacable,
para llegar a mí,
murallas, nombres, tiempo,
se quebrarían todos,
. . . .

Here, as Carlos Feal Deibe notes, the *amada* has become like a cosmic being, one incapable of true human love. Deibe writes: ". . . la amada es símbolo del amor, pero el amor no ama, quien ama son las personas. . ."[14] Other passages corroborate the universality of this destructive power:

Aplasta (542)
bajo sus pies ligeros
la paciencia y el mundo
Y lo llena de ruinas
. . . .

The poet directs these lines to his audience as if to warn it of the destructive capacity of love as a universal force.

When the poet directly addresses his beloved, he criticizes her specifically for not meeting his personal expectations and needs:

Empújame, lánzame (1139)
desde ti, de tus mejillas,
como de islas de coral,
. . . a buscar
fuera de ti lo que tienes,
lo que no me quieres dar.

His negative portrayal sees her as whimsical, insensitive, and shallow. He sees himself as the helpless victim:

No sirve para amada (1215)
tú siempre ganarás
. . . .
Amante, amada, no.

Making her responsible for his happiness reflects an immature but understandable reaction for one caught up in intrapsychic conflict. George Valliant asserts that this type of behavior is common in adults with depressive illness. "For the user these mechanisms usually alter distress caused by other people [particularly lovers]—either their presence or their loss. When these defenses are used to resolve conflict among conscience, reality, and instincts, the integration is imperfect."[15]

Since we are not allowed to hear the beloved's response to the accusations, it is not clear whether they are justified or not. What his personal complaints do reveal is a man trying to grapple with a painful situation for which there can be no happy ending. Facing the loss of the "happily ever after" illusion is a difficult task for anyone. Part of the painful midlife transition involves this process of casting off one's illusions. Myths that were created at earlier developmental stages must be readdressed.

On the positive side, the *amada* symbolizes both a universal and personal force of creativity for the poet. Universally she symbolizes the mother of life in an edenic garden on earth. Personally, she is the poetic muse that enables and inspires him to fight against the stagnating forces of age. The *amada* illuminates the *sombra* and gives meaning to his life by eliminating the feeling of *nada*.

In "¡Qué gran víspera el mundo!", we witness a scene in which the beloved becomes the cosmic force behind creation, "where at her whim cities, ports, machines, words and even the poet come into being."[16]

> El gran mundo vacío (480)
> sin empleo, delante de ti estaba: su impulso
> se lo darías tú.
> Y junto a ti, vacante,
> . . . .
> yo, esperando.

This idea agrees with the poet's struggle for immortality. On a higher plane, she literally provides and sustains life. Indeed, he stands in awe of her power.

On a more personal level, she is the power behind his own creativity, his poetic inspiration. We must remember that a man at this developmental stage wants to be productive. "The creative impulse is not merely to 'make something'. It is to bring something into being, to give birth, to generate life."[17] Thus, a poem is a creation, but a poet must be inspired. Salinas writes:

> Los besos que me das (1588)
> Son siempre rendiciones:
> tú besas hacia arriba,
> librando algo de mí,

que aún estaba sujeto
en los fondos oscuros.

Not only does she breathe life into him, but she is the catalyst that unleashes his creative power.

Here as well as in other passages, I believe that the author is able to see the relationship with more perspective. The destructive and creative forces within the *amada* are symbolically tied to the author in a spiritual and mystical union. The poet and the *amada* become reflections of each other. They are now united by a sense of mutuality:

Qué alegría, vivir (792)
sintiéndose vivido.
. . . .
de que otro ser, fuera de mí, muy lejos,
me está viviendo.

She represents to him those elements which make up nature, and a balance of the two is essential to the harmony and evolution of the world. The identification with the beloved, then, inadvertently links him intimately to the two polarities that exist not only in the *amada* and himself, but also throughout all of nature.

After the spiritual union is lost and total estrangement occurs, the poet is forced to face himself and his pain. The emotional reality of the pain is not softened and can be rather disquieting for the reader, for we have been able to empathize with him throughout the experience.

The last few lines reveal a man experiencing a profound sense of loss, one who is trying to pick up the pieces and who, out of necessity, must reassess the situation. The dream as it existed, is dead; the illusion of immortality is now only a *sombra*, but this *sombra* has enabled the author to reappraise the situation and to find new meaning in it. The power of love (both destructive and creative) forged with the author's creativity "can create its own *'infinito'*."[18]

Kathy McConnell
University of California,
Los Angeles

NOTES

1. John Crispin, *Pedro Salinas* (New York: Twayne, 1974), p. 62.
2. R. G. Harvard, "Pedro Salinas and Courtly Love," *Bulletin of Hispanic Studies*, 56 (1979), p. 124.
3. Julian Palley, " 'La voz a ti debida': An Appreciation," *Hispania*, 40 (1957), p. 450.

4. Pedro Salinas, *La voz a ti debida* (Madrid: Castalia, 1982), p. 53. All subsequent references will be indicated by line number.
5. Crispin, p. 62.
6. Erik Erickson, *Childhood and Society* (New York: W. W. Norton, 1963), pp. 247–274.
7. Daniel Levinson, *The Seasons of a Man's Life* (New York: Ballantine Books, 1978), p. 26.
8. Levinson, p. 196.
9. Levinson, p. 258.
10. Harvard, p. 127.
11. Levinson, p. 238–39.
12. Levinson, p. 223.
13. For a discussion of defense mechanisms, see George Vaillant, *Adaptation to Life* (Boston: Brown, 1977), pp. 73–158.
14. Carlos Feal Deibe, *La poesía de Pedro Salinas* (Madrid: Gredos, 1965), p. 85.
15. Vaillant, p. 83.
16. Harvard, p. 131.
17. Levinson, p. 222.
18. Palley, p. 455.

El contexto urbano en las novelas de A. Carpentier

La presencia de la arquitectura y lo urbanístico es una de las constantes más evidentes en la obra de Carpentier, al lado de otra disciplina artística, la música. Estas dos artes se combinan en el propio Carpentier. Su padre fue un arquitecto francés, amante de la música y él mismo comenzó en La Habana a estudiar arquitectura en 1921, estudios que abandonó pronto. Por otro lado su interés por la música se refleja desde muy temprano, basta con recordar uno de sus primeros textos, "El milagro de Anaquillé" (1927) es para un ballet "afro-cubano" del compositor Amadeo Roldán, con el que colaboraba estrechamente, o el estudio *La música en Cuba*.

La relación de Carpentier con la arquitectura se forja, como ha señalado Roberto Segre,[1] en dos niveles: la experiencia teórica adquirida en su juventud y la experiencia personal de edificios y ciudades, proveniente no sólo de su ciudad natal, sino de sus numerosos viajes por el mundo, como demuestran, entre otros textos, los apartados iniciales de su ensayo "De lo real maravilloso americano", donde recorre la arquitectura de Pekín, Asia Central, Leningrado, Praga. En su reflexión sobre la "Problemática de la actual novela latinoamericana", Carpentier afirma que el escenario de esta novelística debe ser el de la ciudad, ignorada por la provinciana novela criolla. Tienen que ser *reveladas* las ciudades latinoamericanas para lograr una novela universal; el papel del novelista es descubrir ese "tercer estilo" de las ciudades sin estilo.[2] Este sentir se refleja en la nueva novela latinoamericana que es esencialmente urbana. El mismo Carpentier al hablar de su método de trabajo asegura que el plan general de su obra comprende también "planos de las casas, dibujos (horriblemente malos) de los lugares en que va a transcurrir la acción"[3] y en los que se moverán los personajes.

Carpentier es un escritor fundamentalmente urbano y los protagonistas de sus novelas suelen pasar de una ciudad a otra. La naturaleza, cuando aparece, suele ser un espacio de transición de ahí las descripciones de las selva en *Los pasos perdidos* o las del mar en *El siglo de las luces*. Carpentier tratará de definir la personalidad de cada ciudad en la que se encuentran sus personajes y su relación con ella.

La Habana es el escenario único de *El acoso* y el principal de *El siglo de las luces* y *La consagración de la primavera*. El conocimiento "casi perfecto" de su ciudad natal y la fascinación que siente por ella se ven reflejados en estas novelas, y asistimos a su desarrollo del siglo XVIII a nuestros días. La Habana, como la mayor parte de las ciudades latinoamericanas, "no tiene estilo" y es "un amasijo, un arlequín de cosas

buenas y de cosas detestables —remedos horrendos a veces— de ocurrencias arquitectónicas europeas,"[4] y eso constituye para Carpentier el *tercer estilo*, es decir, el estilo de las cosas que no tienen estilo. Esto se debe, en La Habana Vieja, a un proceso de simbiosis que se convierte en un barroquismo peculiar, abigarrado, que la distingue de otras ciudades. Además, para "nombrarla", como un nuevo Adán, hay que tener en cuenta el "contexto de iluminación"; La Habana, como cualquier otra ciudad, varía con los cambios de luz. El texto más significativo en el que se une en La Habana de fines del siglo XVIII, el barroquismo de la ciudad y la importancia de la iluminación, lo encontramos al comienzo de *El siglo de las luces*, donde Carlos bajo el tórrido sol de media tarde contempla su ciudad:

> Envuelto en sus improvisados lutos que olían a tintes de ayer, el adolescente miraba a la ciudad, extrañamanete parecida, a este hora de reverberaciones y sombras largas, a un gigantesco lampadario barroco, cuyas cristalerías verdes, rojas, anaranjadas, colorearan una confusa rocalla de balcones, arcadas, cimborrios, belvederes y galerías de persianas.[5]

Esta visión se vuelve a repetir cuando Sofía, a bordo de "El Arrow", el barco del capitán Dexter, contempla, a la misma hora la ciudad:

> Ella se volvió hacia el puerto, adosándose a la borda. En la otra orilla brillaban las luces del vasto lampadario barroco que era la ciudad, con sus cristalerías rojas, verdes, anaranjadas, encendidas ante las arcadas. (p. 291)

En cambio, la ciudad bajo la luz de invierno —"luz sin espesor ni vibraciones"— toma en su conjunto un aspecto no ya barroco sino cubista. Así la ve Vera, la protagonista de *La consagración de la primavera*:

> Con la instalación del invierno caribe, la ciudad entera me venía al encuentro neta y sin misterios, definida en sus contornos, bien dibujada en sus perfiles, y cuando iba yo, conduciendo mi pequeño automóvil, de la Plaza Vieja a mi escuela del Vedado, siguiendo la orilla del mar, parecía que los edificios giraran en torno mío, mostrándome desde todos sus ángulos como en ciertos cuadros de Braque y de Gris mostraban los objetos la totalidad de sus facetas.[6]

Las ciudades americanas se ven constatemente amenazadas por catástrofes naturales: terremotos, ciclones... En "Oficio de tinieblas", su primer cuento en español, el tema central es el terremoto que sacudió a la ciudad de Santiago a finales del siglo pasado; en *El siglo de las luces* La Habana se ve azotada por un ciclón, y Carpentier nos describe la ciudad arrasada:

> Las calles eran fosos de lodo. Algunos palacios viejos, a pesar de sus corpulentas manposterías, habían sido vencidos por el viento, entregando las luceras, las puertas y ventanas al huracán que, metido entre sus muros, los había embestido desde dentro, derribando pórticos y fachadas. (p. 61)

Una de las características de esta Habana del fines del XVIII es el lodo que invade las calles y la fuerte luz que produce bruscos contrastes de luz y sombra.[7]

En la novela corta *El acoso* aparece la ciudad en este siglo. Al compacto casco colonial se le superpone el trazado urbano moderno; a pesar del eclecticismo de estilos, La Habana conserva su principal característica: las columnas. Dice Carpentier: "una de las más singulares constantes del estilo habanero: la increíble profusión de columnas, selva de columnas, columnata infinita, última urbe en tener columnas en tal demasía".[8] Es esta "ciudad de las columnas" la que aparece glosada en *El acoso*, y su profusión la convierte en un laberinto. El acosado contempla el panorama desde la azotea:

> Eran calzadas de columnas; avenidas, galerías, caminos de columnas, iluminadas a giorno, tan numerosas que ninguna población las tenía en tal reserva, dentro de un desorden de órdenes que mal paraba un dórico en los ojos de una fachada, junto a las volutas y acantos de un corintio de solemnidad, pomposamente erguido, a media cuadra, entre los secaderos de una lavandería cuyas cariátides desnarizadas protaban arquitrabes de madera.[9]

El protagonista de *El acoso* es estudiante de arquitectura, como Enrique, el de *La consagración de la primavera*, que a su regreso a La Habana conseguirá su título. Enrique reflexiona sobre la ciudad del siglo XIX y la actual. En el siglo pasado las gentes vivían en armonía con el espacio urbano, ya que las casas estaban concebidas en función del clima, con interiores amplios, patios, lámparas, ventanas con cristales polícromos que tamizaban la luz. Lo mismo ocurría con las calles, cuya estrechez no era un error urbanístico sino que servía para canalizar la brisa y proporcionar sombra a los transeúntes. Estas consideraciones del arquitecto cubano son exactamente las mismas que encontramos en *La ciudad de las columnas*, incluso en ambos textos se cita de Le Corbusier. A principios del siglo XX es cuando se produce el cambio en la ciudad. Una de las razones es la aparición de los automóviles que no pueden transitar por las calles de La Habana Vieja. Este hecho provocará el traslado de los más ricos a las afueras creando nuevos barrios residenciales. Las mansiones antiguas se transformarán por medio de tabiques, en viviendas para los más pobres, y se abandonarán. La contemplación del deterioro de su ciudad hace que Enrique se proponga salvar esta arquitectura, acomodándola a las nuevas exigencias:

Lo ideal sería un harmonioso maridaje del Palacio de Pedrosa con la "Casa de la Cascada" de Frank Lloyd Wright . . . No descansaré hasta que no meta el espíritu de la Banhaus en el Palacio de Aldama. (p. 295)

Pero Enrique no logrará llevar cabo su proyecto, ya que la burguesía local tiene otras aspiraciones, que niegan ese maridaje entre la herencia cultural y los intereses comerciales.[10] Las casas de la burguesía habanera van a imitar las moderna arquitectura norteamericana y europea, sin tener en cuenta su contexto:

[José Antonio] —¿No decía tu marido que este país no había logrado crearse, en el presente, un estilo arquitectónico original? Aquí lo tienes: Hotel Riviera. Gran estilo Lucky Luciano... Pero esto es sólo un comienzo: ahora conocerás el estilo "familia Frank Costello", de la mejor época, con preciosos toques de George Raft, lo cual significa un invalorable mixto de mafia y de Hollywood— como quien dijera: paso del románico al gótico. (p. 415)

Este tipo de arquitectura imitativa, con el paso del tiempo, para Carpentier ha comenzado a tener cierto encanto y entra a formar parte de la fisonomía de esa ciudad "sin estilo".

París es la otra ciudad estrechamente vinculada a la vida de Carpentier; en tres novelas sus protagonistas van a París. La ciudad que encuentra Esteban en *El siglo de las luces* es una ciudad bulliciosa, pero él se detiene, en un paseo nocturno, ante la catedral; lo mismo hará Elmira, la criada analfabeta del dictador o el estudiante de *El recurso del método*. Notre Dame es algo "familiar"; Esteban la relaciona con los peregrinos, Elmira con las esculturas de Pedro Estatua y el estudiante ve en su primer encuentro con el gótico la ruptura de la evolución arquitectónica que va de la choza al Partenón, debido a la irrupción de verticalidad, y a la invención de motivos inexistentes en la arquitectura clásica. París en *La consagración de la primavera* es *La Ciudad-de-los-Balcones-Desiertos*, en contraposición a "la ciudad de las columnas", que carecía de balcones hasta este siglo.[11] Al lado de los balcones desiertos, inútiles, París es una ciudad llena de errores urbanísticos, en la que se superponen, también, los estilos más diversos, debido a los gustos particulares de la burguesía francesa:

En ochenta metros de una quieta calle del barrio de l'Étoile había visto yo, con estupor, construidos de pared a pared, hombro con hombro, un palacio bizantino, un castillo a lo Chambord, un *hôtel particulier* de macarronadas novecentistas, una residencia gótica y una villa romana. (p. 68)

Un proceso urbanístico semejante lo encontramos en *El recurso del método*, la capital del país innominado es un trasunto de La Habana.

Con la Primera Guerra Mundial llega la prosperidad y se trata de borrar, o disimular, la pobreza que existe en los suburbios, por medio de grandes edificaciones, remedadas del eclecticismo europeo. Con ello se niega la tradición cultural y se produce una apropiación violenta de modas extranjeras, que transforman la ciudad en muy poco tiempo:

> Con ello había nacido el primer rascacielos —cinco pisos con ático—, empezándose, de inmediato, la construcción del *Edificio Titán*, que tendría ocho. Y la vieja ciudad, con sus casas de dos plantas, se fue transformando muy pronto en una Ciudad Invisible. Invisible, porque pasando de ser horizontal a vertical, no había ojos ya que la vieran y la reconocieran. Cada arquitecto, empeñado en la tarea de hacer edificios más altos que los anteriores, sólo pensaba en la estética particular de *su* fachada. (p. 149)

La situación imediata después de la Guerra del 14 es la siguiente: la gente humilde vive en las viejas casas de la colonia y en suburbios, y los ricos en viviendas totalmente ajenas a la tradición, en pastiches arquitectónicos, como la casa de la playa del dictador y la colonia Olmedo. Pero al poco tiempo se produce la bancarrota en la ciudad y ésta "descrecía" a la misma velocidad que antes había crecido, volviendo a la antigua miseria. Incluso surgen ruinas de edificaciones a medio construir, que han sido abandonadas e invadidas por la maleza. En su huida el dictador recorre la ciudad mísera:

> A dos pasos de las villas italianas, de las cúpulas de nácar, de las cornucopias, bojes y emparrados —jardincillos de Aranjuez, miniatura de Chantilly—, los barrios de los Cerros, las Yaguas, las Favelas; los pueblos del cartón, de la bosta, del bidón recortado, las paredes de papel, las latas mohosas, abiertas a tijera, para cubrir los techos —viviendas, si es que se pueden llamar así, que cada año arruinan, arrastran, derriban, las lluvias, poniendo a los niños a chapalear como cerdos en charcas y lodazales. "*Debí pensar en esto. Un plan de construcciones para familias pobres. Aún había tiempo*... (p. 274)

En lugar de constuir "viviendas sociales", el dictador se lanzó a dos empresas monumentales: la construcción del Capitolio y la de la cárcel. Entre las diversas soluciones que optaban para la construcción del Capitolio estaba la de un templo griego, pero "los griegos desconocían la Cúpula, y Capitolio sin cúpula no es Capitolio"(p. 153), el de un estilo neo-gótico, el de El Escorial, el de la Ópera de París. El proyecto aceptado será la réplica del Capitolio de Washington, prototipo que se extenderá por toda América latina. El segundo edificio, la prisión, se concibe de una manera funcional:

> Y, de repente, empezó a crecer sobre la ciudad el edificio circular— circular como plaza de toros, circular como coliseo romano, circular como circo de

contorsionistas y domadores— de la Prisión Modelo, ajustado a los más modernos conceptos de las construcción penitenciaria, de la que eran maestro los arquitectos norteamericanos. (p. 203)

Como señala Roberto Segre, el país subdesarrollado invierte todos sus recursos

en la construcción del ficticio símbolo del "poder legislativo" y del surrealista paisaje de una geometría perfecta y pura contrapuesta al ondulante entorno natural; estricto ordenamiento de volúmenes precisos, concebidos para someter por la eternidad el ansia de justicia social y de libertad creadora de los miembros de la comunidad.[12]

No sólo en La Habana se produce el fenómeno de ruptura con la arquitectura tradicional, transformada por el eclecticismo de estilos y el crecimiento vertical, sino que este proceso se da también en el resto de las grandes ciudades latinoamericanas. Si a Sofía su breve paseo por Caracas, camino de Cayena, le recuerda Santiago de Cuba y el resto de las ciudades de la Colonia,[13] en cambio el protagonista de *Los pasos perdidos* dará cuenta del cambio. Carpentier describe minuciosamente el abigarramiento de esta ciudad arquetípica latinoamericana, tal vez Caracas, producido por la mezcla de lo nuevo y lo viejo, de riqueza y pobreza y de la naturaleza luchando contra las edificaciones del hombre:

Dominando el hormigueo de las calles de Bolsas y periódicos, por sobre los mármoles de los Bancos, la riqueza de las lonjas, la blancura de los edificios públicos, se alzaba bajo un sol en perenne canícula al mundo de balanzas, caduceos, cruces, genios alados, banderas, trompetas de la Fama, ruedas dentadas, martillos y victorias, con que se proclamaban, en bronce y piedra, la abundancia y prosperidad de la urbe ejemplarmente legislada en sus textos. Pero cuando llegaban las lluvias de abril nunca eran suficientes los desagües, y se inundaban las plazas céntricas con tal desconcierto del tránsito, que los vehículos conducidos a barrios desconocidos, derribaban estatuas, se extraviaban en callejones ciegos, estrellándose, a veces, en barrancos que no se mostraban a los forasteros, ni a los visitantes ilustres, porque estaban habitados por gente que se pasaba la vida a medio vestir, templando el guitarrico, aporreando el tambor y bebiendo en jarros de hojalata.[14]

Esta misma amalgama la encontramos en la visión que desde la azotea nos da el acosado de La Habana; la conclusión es la siguiente: "Nada de eso tenía que ver con lo que el amparado hubiese aprendido en la Universidad." (p. 52)

La arquitectura colonial y la ecléctica, como señala R. Segre, "constituyen el contexto principal de referencia de los protagonistas de las novelas".[15] Estas ciudades latinoamericanas, a pesar de su fealdad, de su

falta de estilo, tienen vida. En cambio, en la gran urbe moderna, cuyo prototipo es Nueva York, los edificios son ajenos al hombre por no significar nada para el que la habita ni para el visitante. La apreciación negativa de Carpentier ante este tipo de ciudad se plasma en las dos ocasiones en que aparece. El protagonista de *Los pasos perdidos*, al comienzo de la novela ofrece la visión desolada se su ciudad desde la ventana de su casa:

> Arriba, entre evanescencias de una bruma tibia, eran las cumbres de la ciudad: las agujas sin pátina de los templos cristianos, la cúpula de la iglesia ortodoxa, las grandes clínicas donde oficiaban Eminencias Blancas, bajo los entablamentos clásicos, demasiado escorados por la altura, de aquellos arquitectos que, a comienzos del siglo, hubieran perdido el tino ante una dilatación de la verticalidad. Maciza y silenciosa, la funeraria de infinitos corredores parecía una réplica en gris, sinagoga y sala de conciertos por el medio del inmenso hospital de maternidad, cuya fachada, huérfana de todo ornamento, tenía una hilera de ventanas todas iguales. (pp. 15-16)

En *La consagración de la primavera*, Enrique, todavía "aprendiz de arquitecto", viaja a Nueva York y de su visita saca la consecuencia de lo que no debe hacerse en arquitectura, debido al aspecto monstruoso, terratológico, de la ciudad, y sobre todo porque allí no se puede vivir con normalidad, ya que es imposible la comunicación del hombre con su ambiente. El párrafo siguiente es sólo una muestra de la opinión de Enrique, en este caso alter ego del autor:

> Y los famosos rascacielos— a veces hermosos, cuando se los consideraba como *unidades sin contexto*—, se erguían en medio de todo aquello como mundos cerrados, ufanos de sí mismos, aislados en su propia unicidad, en un *en síypara sí*, podría decirse —usándose del término hegeliano— que desconcertaba a cualquier apetencia o necesidad de armonía. (p. 271)

El protagonista de *Los pasos perdidos* está ubicado en el primer capítulo como habitante de una gran ciudad, fácilmente identificable con Nueva York, que lo localiza espacial y temporalmente. Su viaje es a través del tiempo y del espacio, y en ambas coordenadas se producen cambios. Como dice Alexis Márquez Rodríguez:

> A partir de la gran metrópoli, que bien pudiera identificarse como el más alto estado de desarrollo de lo que vendría a ser el presente, en términos de cronología historiográfica, el protagonista se va desplazando por una escala de estaciones espacio-temporales que lo conducen a los más remotos orígenes del Hombre.[16]

En este viaje-búsqueda, como lo denomina Fernando Aínsa[17] a cada tiempo corresponde un tipo de espacio urbano aislado, cuyo único hilo

conductor es el protagonista. Va de Nueva York a la Edad de Piedra, pasando por las etapas intermedias que tienen un ritmo histórico propio. La primera escala, como hemos visto, es esa capital latinoamericana prototípica de la que habla Carpentier en su "Nota", al final de la novela y que podría identificarse con Caracas, ya que fue durante su estancia en esa ciudad cuando realizó el viaje al interior de la selva venezolana. El siguiente lugar es la capital provinciana "Los altos":

> Nada de lo que ofrecía a la mirada era monumental ni insigne; nada había pasado aún a la tarjeta postal, ni se alababa en guías viajeras. Y, sin embargo, en este rincón de provincia, donde cada esquina, cada puerta claveteada, respondían a un modo particular de vivir, yo encontraba un encanto que habían perdido, en las poblaciones-museos, las piedras demasiado manoseadas y fotografiadas. (p. 67)

De la colonia pasa a la conquista, con ello a la aparición de personajes como el Adelantado o el misionero. Contemplan la ciudad en ruinas de Santiago de los Aguinaldos, donde lo "real maravilloso" americano se opone a las construcciones del surrealismo o del arte fantástico, por ser tangible:

> Aquí, los temas del arte fantástico eran cosa de tres dimensiones, se los palpaba, se los vivía. No eran arquitecturas imaginarias, ni piezas de baratillo poético: se andaba en sus laberintos reales, se subía por sus escaleras, rotas en el rellano, alargadas por algún pasamanos sin balaustres que se hundía en la noche de un árbol. (p. 118)

Después del paso por Puerto Anunciación se entra en la "antesala de la selva", donde ya no hay construcciones humanas, sino la obra ciega de la naturaleza. Ahora se cruza el umbral de lo maravilloso, ya que abolido el tiempo humano, se penetra en la ciudad de las formas, anterior al hombre: la fabulosa ciudad de Manoa. El innominato protagonista trata de buscar analogías artísticas para describir la arquitectura telúrica: el Bosco, Babeles imaginarias, catedrales góticas, ya que:

> Esto que miraba era algo como una titánica ciudad de edificaciones múltiples y espaciadas, con escaleras ciclópeas, mausoleos metidos en las nubes, explanadas inmensas dominadas por extrañas fortalezas de obsidiana, sin almenas ni troneras, que parecían estar ahí para defender la entrada de algún reino prohibido al hombre. (p. 170)

En su viaje por el tiempo y el espacio encuentra la fundación de una ciudad por el Adelantado, Santa Mónica de los Venados: "La primera ciudad, La ciudad de Henoch, edificada cuando aún no se habían nacido Tubalcain el herrero, ni Jubal el tañedor del arpa y el órgano." (p. 188)

Si en *Los pasos perdidos* el encuentro con las formas de la naturaleza hace que entremos en los definido por Carpentier como los "real maravilloso", en *El reino de este mundo* se lleva a cabo la teoría carpenteriana de que toda la historia de América es una crónica de lo real maravilloso. La arquitectura tiene una gran importancia en esta novela, ya que adquiere también un carácter simbólico. El viaje a Haití que realizó Carpentier en 1943 le puso en contacto con las ruinas del reino de Henri Christophe y las huellas arquitectónicas que dejó la estancia de Paulina Bonaparte. A parte de la descripción de la próspera Ciudad del Cabo —"todas sus casas eran de dos pisos, con balcones de anchos alares en vuelta de esquina y altas puertas de medio punto, ornadas de finos alamudes o pernos trebolados"[18]—, y de la barroca catedral de Santiago en el capítulo II, en el III Ti Noel entra en contacto con las edificaciones de Henri Christophe en Sans-Souci, que ha edificado en Haití un imperio estilo napoleónico, con la única diferencia de que en él todos son negros:

> Pero ahora el viejo se había detenido, maravillado, por el espectáculo más inesperado, más imponente que hubiese visto en su larga existencia. Sobre un fondo de montañas estriadas de violado por gargantas profundas se alzaba un palacio rosado, un alcázar de ventanas arqueadas, hecho casi aéreo por el alto zócalo de una escalinata de piedra. A un lado, había largos cobertizos tejados, que debían de ser las dependencias, los cuarteles y las caballerizas. Al otro lado, un edificio redondo, coronado por una cúpula asentada en blancas columnas, del que salían varios sacerdotes de sobrepelliz. A medida que se iba acercando, Ti Noel descubría terrazas, estatuas, arcadas, jardines, pérgolas, arroyos artificiales y laberintos de boj. Al pie de pilastras macizas, que sostenían un gran sol de madera, montaban la guardia dos leones de bronce. (p. 81)

Con todo, la construcción más importante de Henri Christophe fue la ciudadela de La Ferrière, fábrica inmensa, como producida por la imaginación de Piranesi, en la que el rey podría refugiarse en caso de ataque con toda su corte los años que fueran precisos, y que finalmente se convertirá en su tumba:

> En aquella mole de ladrillos tostados, levantada más arriba de las nubes con tales proporciones que las perspectivas desafiaban los hábitos de la mirada, se ahondaban túneles, corredores, caminos secretos y chimeneas, en sombras espesas. (p. 85)

Para su construcción, a la técnica europea se une la magia: la sangre de toros degollados mezclada con la argamasa hará que la fortaleza sea inexpugnable. Pero, como señala Emir Rodríguez Monegal, el reino de Henri Christophe es destruido por sus propios súbditos "cuando el rey

abandona sus creencias primitivas para adoptar la mitología cristiana".[19] El error consistió en sustituir la magia negra del *voudú* por la magia blanca del catolicismo; y debido a que la magia negra no podía ser utilizada contra los negros.

El reino de este mundo y otras obras de Carpentier tiene en común el hecho de que la ruina o la muerte de un personaje coinciden con la destrucción de su casa; así, la ruina de la mansión del amo de Ti Noel, Lenormand Mezy, el incendio de Sans-Souci, o el deterioro de Ciudad del Cabo. En *El acoso* la demolición de la Casa de Gestión también significará el fin de su dueño y del protagonista. Lo mismo sucede en *Viaje a la semilla.* Por otra parte, una de las características del tirano, de cualquier tipo, es que en cuanto alcanza el poder se convierte en "edificador". Ya hemos visto como el dictador de *El recurso del método* construye el Capitolio y la Prisión Modelo, las edificaciones de Henri Christophe. Incluso, más modestamente, Victor Hugues en Cayena, pasada la época de acciones violentas, se dedica a construir, bajo la mirada de desaprobación de Sofía:

> Asistíase, en todas partes, a una proliferación de tirantes y de vigas, de tornapuntas y ménsulas, de levantamientos y enclavaciones. Se vivía en el polvo, el serrín, la arena y el granzón, sin que Sofía acertara a explicarse lo que se proponía Víctor, con sus obras múltiples, que siempre modificaba sobre la marcha, rompiendo con los alineamientos de planos cuyos papeles enrollados le salían por todos los bolsillos del traje. (p. 376)

Al igual que Paulina Bonaparte, lo que Víctor Hugues quiere es hacer edificaciones de estilo neoclásico francés en plena selva americana, que no se corresponden en absoluto con la salvaje naturaleza circundante, tan distinta de la domesticada naturaleza europea.

El tratamiento de la ciudad como escenario fundamental de las novelas de Carpentier hemos visto que es acorde con su postura teórica sobre cómo debe ser la novela latinoamericana actual, a la vez que le sirve para la reconstrucción de una época histórica, en algunas ocasiones. Carpentier postula una ciudad que no rompa radicalmente con su tradición urbanística, para que pueda existir una relación armoniosa entre el hombre y el ambiente en que se mueve. La ruptura con esa tradición cultural colonial se produce, como vemos en sus novelas, no por un afán de innovación cultural que trate de buscar formas nuevas, sino por causas económicas o políticas, ajenas a los intereses de la población, cuya causa última son las contradicciones sociales existentes en América latina. La clase dominante es la que asimila los modelos europeos y norteamericanos en los centros de poder, y los más oprimidos se ven obligados a vivir de forma miserable en los suburbios o en las deterioradas y parceladas mansiones coloniales. Por esta razón no hay

una coherencia con lo ambiental en ninguno de los casos. Sin embargo, el contexto arquitectónico de las ciudades en las que se produce la simbiosis creativa entre lo europeo y lo americano, la naturaleza y los edificios, es causa de un mestizaje urbanístico que situará a los personajes de las novelas en un espacio armónico. Por eso Enrique, el protagonista de *La consagración de la primavera*, soñará inútilmente con diseñar casas que recuperen la antigua arquitectura urbana; dado que, como dice Carpentier en *Los pasos perdidos*: "En la obra de construir la vivienda revela el hombre su prosapia". (p. 138)

Rosa Pellicer
Universidad de Zaragoza

NOTAS

1. Roberto Segre, "La dimensión ambiental de lo real maravilloso en Alejo Carpentier", *Casa de las Américas*, XX, nº 120, (mayo-junio, 1980), p. 18.
2. "Acaso por lo difícil de la tarea, prefirieron nuestros novelistas, durante años, pintar montañas y llanos. Pero pintar montañas y llanos es más fácil que revelar una ciudad y establecer sus relaciones posibles por afinidades o contrastes con lo universal. Por ello, ésa es la tarea que se impone ahora al novelista latinoamericano", en *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976, p. 17.
3. "Autobiografía de urgencia", *Insula*, nº 21, (enero 1965), p. 13.
4. "Problemática de la actual novela latinoamericana", *Tientos y diferencias*, p. 15.
5. *El siglo de las luces*, Barcelona, Barral Editores, 1973, p. 11.
6. *La consagración de la primavera*, México, Siglo XXI, 1979, p. 322.
7. "Cuando pensaba en la ciudad natal, hecha remota y singular, por la distancia, Esteban no podía sino evocarla en colores de aguafuerte, con sus sombras acentuadas por la excesiva luz de lo iluminado, con sus cielos repentinamente cargadas de truenos y nubarrones, con sus calles angostas, fangosas, llenas de negros atareados entre la brea, el tabaco y el tasajo." *El siglo de las luces*, p. 93.
8. *La ciudad de las columnas*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 27, y en *Tientos y diferencias*, p. 61.
9. *El acoso*, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 51.

Lo mismo encontramos en *La consagración de la primavera*, en la evocación desde España de La Habana:

> Quien ahora me habla evoca la ciudad de su infancia, ciudad de muchas columnas, infinidad de columnas, columnas en tal demasía —según él— que pocas ciudades del mundo podrían aventajarle en eso, sin saber que existen —¡tan ligadas a mi pasado!— otras alineaciones de columnas, innumerables columnas, en fachadas y peristilos clásicos que se tiñen de un amarillo singular, misterioso, incomparable, en las "noches blancas" —más ocres que blancas— de Petrogrado. (p. 31)

Esta misma asociación la encontramos en su ensayo "De lo real maravilloso americano": la arquitectura de Leningrado le es familiar:

> La arquitectura magnífica, a la vez barroca, italiana, rusa, de Leningrado, me era grata antes de verla. Conocía esas columnas, conocía esos astragalos, conocía esos arcos monumentales, abiertos en bloques de edificios, evocadores de Vitruvio y de Viñola, y acaso también del Piranesi, Rastrelli, el arquitecto italiano, había estado por

ahí después de mucho pasearse por Roma. Las columnas rostrales que se alzaban junto al Nevá eran de mi propiedad. (*Tientos y diferencias*, p. 88)

10. La verdad era que nunca acertaba a edificar lo que hubiera querido edificar. Sus casas ideales, inspiradas en los nobles estilos de la arquitectura colonial criolla, quedaban guardadas en voluminosos cartapacios, adosados a las paredes de su estudio: ciudad de papel, doblada, pegada, muerta al nacer apagados sus "medios puntos", rotas sus manparas barrocas, dormidas sus columnas, marchitas antes de haber germinado, las malangas generosas y nervudas de sus imaginarios patios alfombrados por las finas y olorosas hierbas balsámicas, útiles a las terapéuticas hogareñas de antaño. (*La consagración de la primavera*, p. 303)

11. Cuando, en este siglo, empezaron a crecer balcones en las fachadas obsérvese que las viejas mansiones coloniales los balcones, por lo general, son escasos y exiguos, salvo en las que tienen de sobradillo y balaustrada de madera. (*La ciudad de las columnas*, p. 56)

12. Roberto Segre, *art.cit.*, p. 28.

13. Y echó a andar hacia las calles empinadas que bordeaban un torrente seco, admirándose de encontrar tan lindas plazoletas adornadas por estatuas, entre casas de rejas de madera y romanillas que le recordaban las de Santiago de Cuba. Sentada en un banco de piedra caía pasar las recuas hacia los caminos de unas montañas sombreados por cujíes más arriba de un castillo coronado de atalayas, semejante a los muchos que defendían los puertos españoles del Nuevo Mundo tan semejantes unos a otros, que parecían obras de un mismo arquitecto. (*El siglo de las luces*, p. 304)

14. *Los pasos perdidos*, Barcelona, Barral, 1971, p. 42.

15. Roberto Segre, *art.cit.*, p. 28.

16. Alexis Márquez Rodríguez, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI, 1982, p. 107.

17. Fernando Aínsa, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 227.

18. *El reino de este mundo*, La Habana, Ediciones La Unión, 1966, p. 37.

19. Emir Rodríguez Monegal, "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*", *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, nº 76-77, (julio-diciembre, 1971), p. 647.

The Triumph of White Magic in Rudolfo Anaya's *Bless Me, Ultima*

Magic, often used by contemporary writers to produce works of debatable literary quality, was once an important theme in Western literature. Soothsayers, healers and magicians of various categories can be found in the *Iliad*, the *Odyssey*, Greek tragedies, and the Arthurian myths. In these works, the power of the magicians is formidable, and their presence is central to the plot.

As the Western world became Christianized, magic was either subsumed into the church through saintly miracles, or ruthlessly suppressed by the tribunals of the Inquisition. However, rites of exorcism continue to be a part—albeit a somewhat neglected part—of church practice. Gradually the Christian cosmology became dominant in Europe and America. Other belief systems were destroyed or forced underground. Demonolotry, nonetheless, as exemplified in the Black Mass, continues as a minor rebellion against Christian beliefs. In a Christianized Europe, when magic lost its cultural significance, it largely disappeared from Western literature, except in ghost stories and gothic novels.

The popularity of William Peter Blatty's *The Exorcist* and of like productions, is a demonstration of our American fascination with demonology. However, the shallowness of the novel relegates it to minor literary status. Despite *The Exorcist*'s shortcomings, its commercial success clearly shows that American readers remain enthralled with the powers of darkness. With the exception of the stories of Hawthorne and Poe, few important works of American literature have developed magic as a major theme until Rudolfo Anaya's *Bless Me, Ultima*.

Anaya has created a finely-textured work that can be interpreted on several different levels. It is a novel about a boy growing up in the Chicano Southwest; it is a religious work which questions the tenets of the Christian cosmology; it is a sympathetic portrayal of the pleasures and occasional travails of life in an extended family. Also a historically accurate document, *Bless Me, Ultima* depicts some of the beliefs and practices of the Indians who have lived in the Southwest for at least one thousand years. Each of these readings is coherent, I believe, because of Anaya's adept use of magic—Nahuatl Indian magic. Through this theme, the dramatic interest in the story develops, and through magic, the historical data is woven into the novel. The practice of non-Christian white magic leads to a deeper philosophical theme in the novel: the incompatibility of Christianity with the spiritual needs of the Mexican

American. *Bless Me, Ultima* is deep and full where other novels using magic as a theme seem shallow and empty.

Pre-Columbian myths form a significant part of *Bless Me, Ultima.* Demonstrated through rituals which dramatize Indian beliefs, the myths serve at once to connect the reader to a past often ignored by American history, and to provide the basis for the development of a contemporary Chicano worldview. A reinterpretation of the past is necessary, Anaya seems to say, because it offers Chicanos a sense of identity they would otherwise lack; in *Bless Me, Ultima,* traditional sources of support, the family, the church, the school fail to give the youthful protagonist, Antonio, the spiritual depth he requires:

> ... the priest was talking to us. He said something about being Christians now, and how it was our duty to remind our parents to contribute to the collection box every Sunday so that the new school building could be built and sisters could come to teach us. I called again to the God that was within me but there was no answer. Only emptiness. (p. 211)[1]

Anaya rejects traditional Christianity and, instead, creates the basis for a religion more compatible with the spiritual needs he feels. "If the old religion could no longer answer the questions of the children then perhaps it was time to change it" (p. 236). The result is a syncretism of Roman Catholic Christianity and Nahuatl-Aztec myth, which gives Antonio the hope he is reaching for. "Every generation, every man is part of his past. He cannot escape it, but he may reform the old materials, make something new" (p. 236).

White magic is the instrument of Antonio's spiritual awakening. The rites of healing and exorcism are his starting points, demonstrating ancient truths which had never interested him before. Consequently, magic, both black and white, is a dominant theme in the novel. Through the use of black magic, witches cast spells upon the innocent to avenge imagined affronts. Only through the practice of white magic can these spells be overcome and the balance of nature restored to the world. In *Bless Me, Ultima* the presence of magic is indisputable, and its effects are *tangible*. Anaya has created for us a mythical world which provides glimpses of experience at once contemporary and ancient, rational and non-rational, Christian and pre-Christian. The paradox inherent in these pairs creates tension which drives the novel.

Ultima, a *curandera* (healer), performs the white magic in the novel. By so doing, she acts as Antonio's spiritual guide, revealing to him the pre-Columbian myths and beliefs that give her power and knowledge. Of indeterminate age and origin, Ultima is Antonio's link to the past. Through her, he participates in a uniquely Chicano syncretic world view, which dates to the Aztecs and their Nahuatl ancestors.

THE NAHUATL-AZTEC ROOTS

The Nahua people of the southwestern United States and northern Mexico can trace their history more than six hundred years.[2] Their mythology, depicting the world as an arena in which good and evil constantly compete, is passed from the Nahua to their descendents. Students of Nahuatl beliefs have two sources: written historical fragments and an extant oral tradition.

The efficiency with which the *conquistadores* destroyed Indian records makes it impossible to reconstruct Nahuatl-Aztec theology in detail. Fragments remain, but many of the valuable sources were obliterated. Today, incomplete documents provide hints rather than complete information. León-Portillo (1963), López Austin (1966, 1967) and Robelo (1980) have translated existing Nahuatl codices into Spanish and provided valuable exegesis. In addition, Taggart (1983) lived with contemporary Nahua Indians for more than a year to attempt to reconstruct their cosmology from their oral tradition. Their research has been most helpful.[3]

The Nahuatl universe consists first of the sky, ruled by the powerful god of the sun. Below the sky is the earth, which has a center, protected by the sun, where the Nahua live. At the periphery is the forest, which the sun does not always penetrate. Here devils from below the earth attempt to steal souls through temptation and the practice of black magic. White magic must be practiced to counter the powers of the devil. Health, knowledge, religion, and the performance of everyday tasks all rely upon magic. To be effective, practitioners must follow intricate rituals which have evolved over the centuries. Through the mystical Ultima, Anaya reveals to us significant portions of the Nahuatl magical rituals in *Bless Me, Ultima*.

BLACK MAGIC IN *BLESS ME, ULTIMA*

Through magic Anaya connects us to a distant mythical past which can be partially understood through analysis of the Nahuatl oral traditions. Taggert (1983) discusses black magic as an essential element of daily existence.

Life for the contemporary Nahua is a contest between the powers of light, led by Jesus Christ, and the powers of darkness, led by Satan. For power, wealth, greed or vengeance, certain people learn to serve the devil. Anaya uses this historical data skillfully. In *Bless Me, Ultima*, the three daughters of Tenorio Trementina, owner of the town bar and barber shop, have dedicated themselves to the service of the devil. They

cast the spell upon Antonio's uncle that Ultima must exorcise. Their power in the novel, while considerable, comes principally from the relatively modern European beliefs exemplified by the Black Mass. Ultima's powers, on the other hand, originate in the gods of the Nahuatl people. Her medicine is older, as Anaya carefully demonstrates, and more powerful than both the anti-Christian magic of the witches and the Christian forces of the priest who tried without success to ease Uncle Lucas' suffering. At first Antonio is astounded by the thought that Ultima's powers could be superior. "Would the magic of Ultima be stronger than all the powers of the saints and Holy Mother Church? I wondered" (p.90).

Ultima, while sure of her powers, does not underestimate the strength of the three witches. "Evil is not easy to destroy," she said, "one needs all the help one can get" (p. 84).

Ultima knows Tenorio's daughters and she describes them to Antonio during the exorcism.

> "They are women who are too ugly to make men happy," she answered, "and so they spend their time reading in the Black Book and practicing their evil deeds on poor, unsuspecting people. Instead of working, they spend their nights holding their black masses and dancing for the devil in the darkness. But they are amateurs, Antonio," Ultima shook her head slowly, "they have no power like the power of a good curandera. In a few days they will be wishing that they had never sold their souls to the devil—" (p. 92)

The spell Ultima must lift was cast upon Antonio's Uncle Lucas by the three sisters in retribution for disrupting one of their Black Masses. Ultima's struggle to save Lucas' life creates the dramatic conflict of the novel.

Anaya employs a further symbol of evil, a wild black horse, to add to the formidable retinue of allies with which Ultima must contend. Tenorio, whom Ultima calls "an evil man" (p. 83), tries on two occasions to trample Antonio atop his black stallion. The symbol of the frightening black horse is prevalent in Nahuatl legend. Taggert (1983) discusses a contemporary Nahuatl myth in which an Indian sees the devil mounted on "a big horse, a black horse that threw sparks".[4] Through the symbol of Tenorio's horse, Anaya gives the black witches at least one link to the Nahuatl gods who are also the sources of Ultima's powers.

WHITE MAGIC IN *BLESS ME, ULTIMA*

Ultima is a midwife, healer and performer of white magic in the Nahuatl tradition. She can marshal the forces of the ancient gods as well as the strength of Christian healing to help her combat evil:

. . . Ultima was a curandera, a woman who knew the herbs and remedies of the ancients, a miracle worker who could heal the sick. And I had heard that Ultima could lift the curses laid by brujas, that she could exorcise the evil the witches planted in people to make them sick. And because a curandera had this power she was misunderstood and often suspected of practicing witchcraft herself. (p. 4)

Through the novel, Ultima gradually reveals her beliefs to Antonio. This informal teaching is a fascinating demonstration of non-traditional education. Antonio learns Ultima's secrets by watching, listening and thinking. Frequently, Ultima avoids answering direct questions. Instead, she prefers to show her pupil the knowledge and power which has been granted to her:

"A curandera cannot give away her secrets," she said, "but if a person really wants to know, then he will listen and see and be patient. Knowledge comes slowly—" (p. 31)

Because Ultima is the central figure of the novel, Anaya provides her with an array of symbols and beliefs which reveal the meaning of her powers. These are the forces of white magic, the power of good, upon which Ultima calls in her struggle against evil. To understand the skill with which Anaya has infused his novel with Nahuatl symbolism, we need to look at these symbols and references in detail.

THE HEALER IN NAHUATL CULTURE

Ultima is the one character in the novel with direct access to the beliefs of the Nahuas. As such, she symbolizes knowledge and a way of life from a dimly-known past. She is an anachronism. The people do not know how to react to her. Anaya, however, portrays her as the inheritor of the proud tradition of Nahuatl healers known today only by the contemporary Nahua.

Healers, according to Soustelle (1955), were greatly respected:

The physician (ticitl), either man or woman, was above all a sorcerer, but a benign sorcerer, accepted and approved by the community; whereas the caster of spells, the black magician, was condemned.[5]

The Christian people of El Puerto, however, are ambivalent towards Ultima, even after she heals Antonio's uncle:

"La curandera!" (the healer) someone exclaimed. Some women bowed their heads, others made the sign of the cross. "Es una mujer que no ha pecado" (She is a woman who has not sinned), another whispered. "Hechicera" (Caster of spells). "Bruja—" (witch).

"No!" one of my aunts contested the last word. She knelt by Ultima's path and touched the hem of her dress as she passed by.

"Es sin pecado" (She is without sin), was the last I heard, then we were outside (My translation.) (p. 96)

Their ambivalence can be seen as an effect of the diluted spirituality Christianity has forced upon them. Ultima understands this, and accepts the spiritual hold the Church exerts:

"The church would not allow your grandfather to let me use my powers. The church was afraid that—" She did not finish, but I knew what she would have said. The priest at El Puerto did not want the people to place much faith in the powers of la curandera. He wanted the mercy and faith of the church to be the villagers' only guiding light. (p. 90)

So great is their belief in the Christian teachings that they fear Ultima, even when she demonstrates that she uses her powers only for good. Fortunately for Antonio, he has already begun to question Christian dogma. His willingness to doubt established truths enables him to see the importance of Ultima's victory without fear.

Soustelle has found that contemporary Nahua preserve many of the medical practices common in pre-Columbian Mexico. Sickness, he discovered, is attributed to four possible causes. Two of these, "the introduction of a foreign body into the person of the sufferer by black magic; (and) injuries or death inflicted upon the sufferer's totem . . . or naualli by an enemy . . ."*[6] are dramatically employed in *Bless Me, Ultima.*

The spell placed upon Antonio's uncle is an example of the first cause of illness, while the climactic murder of Ultima's owl and, consequently, of Ultima, is an example of the second.

To cure Antonio's uncle, Ultima avails herself of the same techniques employed by the Nahuas. Soustelle describes this process:

Once the nature and the cause of the malady had been decided, the treatment began. If it were an illness sent by a god, they'd tried to appease him with offerings. In other cases, the treatment including magical operations to a greater or lesser degree—invocations, insufflations, laying on of hands . . .—and medical treatment based upon positive knowledge—bleeding, baths, purges, dressings, plasters and the giving of extracts or infusions of plants.[7]

Ultima the healer is the connection between the narrative present and the mythic past. Her knowledge, her symbols, her power link us to the

* The other two causes: fate or destiny and the harmful effect of the night air are not mentioned in the novel.

Nahuatl past Anaya portrays so carefully. Each detail, each symbol Anaya provides for Ultima, makes the Nahuatl traditions more accessible to us and, consequently, more important to us.

THE MAGICAL USE OF ANIMALS: *TONALISM* AND *NAHUALISM*

Reflecting Nahuatl beliefs, Anaya creates a supernatural affiliation between the practitioners of magic and the animal world. López Austin explains the Indian beliefs about the special relationship between witches (white or black) and animals:

> Among the Maya, Zapoteca and Mazatecas existed—and still exists—the belief of a mystical link between a man and an animal, which causes that the wounds and the fortunes of one are shared by the other. *Tonalism* implies that these individuals have a *tona*; a mystic relationship between one man and just one animal; that both share the same luck; but that there is no ability for either to change himself into the other. (My translation.)[8]

Because white witches usually had the power of *tonalism*, Anaya provides Ultima with a *tona*, an owl:

> And with Ultima came the owl . . . I knew it was her owl because the other owls of the *llano* did not come that near the house . . . In many *cuentos* I had heard the owl was one of the disguises a *bruja* took, and so it struck a chord of fear to hear them hooting at night. But not Ultima's owl. (p. 12)

The owl is an apt *tona* for Ultima. Long-lived, small and unobtrusive, the owl is nonetheless deadly to its enemies.

Practitioners of black magic, on the other hand, developed the power of *nahualism*. López Austin explain the difference:

> *Nahualism* is . . . the ability to change form; a power which belongs to a few individuals, who are considered supernatural; the possibility of one individual to transform himself into different beings. (My translation.)[9]

During the exorcism, the witches use their powers of *nahualism* to take the form of coyotes. The prescient Ultima, however, sends her owl to attack them:

> "There will be animals sniffing around your door at night, the coyotes will howl at your door—inform your sons that no shots are to be fired. I will deal with those who come to spoil the cure myself—" (p. 86)

That night, the coyotes face an unanticipated adversary:

The cry of hungry coyotes sounded outside. Their laughter-cry sounded directly outside the small window of the room. I shivered. Their claws scratched at the adobe walls of the house. I looked anxiously at Ultima but she held her hand up in a sign for me to listen. We waited, listening to the howling wind and the cries of the pack scratching at our wall.

Then I heard it. It was the call of Ultima's owl. "O-oooo-ooo," it shrieked into the wind, dove and pounced on the coyotes. Her sharp claws found flesh because the evil laughter of the coyotes changed to cries of pain.

Ultima laughed. "Oh those Trementina girls will be cut and bruised tomorrow," she said. (p. 92)

The attack by Ultima's owl is the first demonstration of her remarkable powers. Although Anaya hints at the might of Ultima's allies, the appearance of the owl as a warrior serves to signal the beginning of an important battle. As Ultima's retinue of allies and the sources of her knowledge are gradually revealed to us, we begin to comprehend the seriousness of the ensuing struggle. Ultima at once knows, and we come to understand, that far more than one life is at stake. If evil is permitted to triumph, catastrophe may follow.

ULTIMA'S KNOWLEDGE: THE HARMONY OF CREATION

Ultima's understanding of the world reflects Nahuatl cosmology, an important tenet of which is the harmony of the universe. The Nahua believe that in this present epoch, the god of light, Jesus Christ, set all things in balance.[10] The balance can be upset by immoderate behavior or by supernatural intervention. Once the harmony has been disturbed, a price must be paid to reestablish peace in the universe. Ultima refers to the idea of natural harmony when she warns that an exorcism may require a heavy payment:

You must understand that when anybody, *bruja* or *curandera*, priest or sinner tampers with the fate of a man that sometimes a chain of events is set into motion over which no one will have ultimate control. You must be willing to accept this responsibility. (p. 80)

Ultima knows that the results of this spell are so strong that finally, she will have to pay with her own life to restore a balance to the world. She alludes to her approaching murder upon completing the exorcism. "Perhaps someday the men of El Puerto will save my life—" (p. 96)

The Nahuatl concept of harmony in the universe is explained further by the mortally-wounded Ultima:

"My work was to do good," she continued, "I was to heal the sick and show them the path of goodness. But I was not to interfere with the destiny of any man. Those who wallow in evil and *brujería* cannot understand this.

They create a disharmony that in the end reaches out and destroys life—with the passing away of Tenorio and myself the meddling will be done with, harmony will be reconstituted." (p. 247)

The deranged Tenorio, having lost two of his daughters in the battle with Ultima and an eye to Ultima's *tona*, the owl, attacks Ultima at Antonio's home. The climax of the novel, Tenorio's suicidal murder of the owl, results in the death of Ultima as well.

Antonio is dispatched to bury the owl near a forked juniper tree along the river. Contemplating the burial mound he has dug for the owl, Antonio reviews the knowledge he has acquired from the beloved healer:

> Tomorrow the women who came to mourn Ultima's death would help my mother dress her in black, and my father would make her a fine pine coffin. . . . In two days we would celebrate the mass of the dead, and after mass we would take her body to the cemetery in Las Pasturas for burial . . . But all that would only be the ceremony that was prescribed by custom . . . Ultima was really buried here. Tonight. (p. 248)

By effectively intertwining Nahuatl belief about the *tona* and the *nahual*, Anaya has added a dimension of timelessness to the struggle between good and evil. The belief in Ultima's world enables us to transcend the bonds of storytelling and enter the domain of myth. The *tona* adds to the mystique of mystery surrounding the Nahuatl healer. The communication process between owl and healer is never explained. Yet because the owl is there when needed, we *know* thoughts travel between them. The actual process is unimportant. Through her owl, Ultima is given supernatural powers. Her seeming omniscience becomes credible when we see that Ultima is privy to data unavailable to most people.

SYMBOLIC MAGIC

Amulets and charms, thought to contain special mystical powers, are another important aspect of Nahuatl magic. Soustelle states that "fantastic properties were attributed to stones, to animals . . . and to plants".[11] Ultima, too, uses amulets and other sources of symbolic magic.

Fearing retribution against Antonio for his part in the healing, Ultima gives him her scapular, which she tells him is "a small pouch of helpful herbs." She urges him to wear it because "it will keep you safe" (p. 118). The scapular protects Antonio, but tragically, leaves Ultima vulnerable.

A more powerful use of symbolic magic is Ultima's voodooesque creation of three clay dolls.*

* Normally considered an element of black magic, voodoo is here classified as white magic because its intention is to rid the world of the witches.

> . . . she sat by the candlelight and sang as she worked the wet clay. She broke it into pieces, and she worked each one carefully. For a long time she sat and molded the clay. When she was through I saw that she had molded three dolls. They were lifelike, but I did not recognize the likeness of the clay dolls as anyone I knew. Then she took the warm melted wax from the candle and covered the clay dolls with it so they took on the color of flesh. When they had cooled she dressed the three dolls with scraps of cloth which she took from her black bag.
>
> When she was done she stood the three dolls around the light of the flickering candle, and I saw three women. Then Ultima spoke to the three women. . . .
>
> She lifted the three dolls and held them to my sick uncle's mouth, and when he breathed on them they seemed to squirm in her hands. . . .
>
> Then she took three pins, and after dipping them into the new remedy on the stove, she stuck a pin into each doll. (p. 94)

Antonio sees the dolls again several weeks later in his home. Their appearance has changed somewhat. "I looked closely at one doll that sagged and bent over. The clay face seemed to be twisted with pain (p. 115)." This symbolic magic turns out to be extremely powerful. Before the novel concludes, two of the witches have died. The third, we suspect, will soon follow.

Anaya's accurate portrayal of white and black magic as understood by the Nahuas gives life to the novel. Even without knowing that his descriptions are historically valid, we feel drawn into Antonio's world by the narrative strength that flows from the incantations and invocations. They seem right. Our discovery that the details have been faithfully recreated from Nahuatl mythology only confirms what we already felt.

THE EXORCISM

Ultima, armed with the knowledge and power of the ancient Aztecs: her *tona*, her confidence that good is more powerful than evil, her ability to see the future, her magic potions, her ability to use amulets and charms, her secret rituals, prepares to battle the devil for the life of Lucas Luna. Her final weapon is young Antonio, whose robust health Ultima requires for the fight.

The struggle with the forces of evil, which will result in Ultima's death, begins when Antonio's Uncle Lucas is stricken with an undiagnosable illness. As he wastes away, he is taken to "the great doctor in Las Vegas . . . to no avail" (p.77). The priest is summoned next. He "came and blessed the house" and then left because "he does not want to

pit his power against those brujas!" Now he "washes his hands of the whole matter" (p. 77).

Finally Ultima is asked to help. We can assume that the hesitation of the family to request her help is due to their ambivalence toward her. Ultima, however, needs no coaxing. Because she has dedicated her life to combatting evil and disease, she assents quickly, if somewhat cautiously. Her warning that "a chain of events is set in motion over which no one will have ultimate control" (p.80) proves prophetic. Five people die before the balance of nature is restored.

To prepare for the healing, Ultima withdraws briefly to prepare her herbs and to meditate. Her contemplation enables her to see how the spell was placed, and how it can be lifted.

The exorcism itself is described in vivid detail. Anaya dedicates twenty pages to this intense, carefully-written and culturally valid incident and its preceding events. Length alone would be an indicator of importance. More significant, though, is the sense of authenticity the healing gives to Ultima and to her beliefs. Each step in the healing process: the prescribed indirect request for assistance; the sympathetic transfer of the spell from the emaciated Lucas to the drugged Antonio, whose stronger body promises a greater opportunity for success; the creation of the clay dolls through which punishment will be exacted; and the culminating burning of the matter vomited up during the healing is so skillfully portrayed that Antonio's conversion is assured. He has seen and participated in religious rituals previously unknown to him. He can no longer accept that Christian Catholicism is the sole guardian of religious knowledge.

The healing produces a spiritual liberation for Antonio. Through the exorcism, he senses the might of the ancient beliefs. Feeling strength greater than anything the Church, as he knows it, can wield, he knows that he must look into his past to find the answers to his spiritual longings. These insights will enable Antonio to "reform the old materials, make something new" (p. 236) and create a pragmatic world view encompassing truth from many possible sources. With the exorcism, Antonio's emancipation from the dogmatic bands of orthodox Christianity is complete.

The accuracy of the Nahuatl healing ritual adds further credence to the exorcism. By dramatizing the way the Nahua actually heal each other, Anaya strengthens his fiction with historically valid practices. Anaya has crafted the scene very carefully to keep our minds on our reading. Testa (1977) identifies Anaya's ability to require the reader to concentrate on sections of the text as "narrative intensification":

> As with the exorcisms, what dramatizes the action is the gradual and careful preparation of details and the tension generated in the young boy's mind.[12]

Ultima herself adds to the dramatic tension. If instead of the aged Ultma, Anaya had given us a young, strong man as the healer, the magic would not have seemed so amazing. Yet here is one frail lady pitting her knowledge against the powers of three young witches, who have frightened all the people of the town of El Puerto, including the village priest. To succeed, Ultima has to work hard. From the outset, she is confident; yet Anaya makes Ultima's work seem difficult indeed. We are not as confident as she about the outcome. When she is successful, we feel relief and satisfaction. She has earned her victory!

We celebrate Ultima's triumph, even if she remains characteristically low key. The healing is completed with quiet dignity, but it is an amazing accomplishment. Lucas is near death. Antonio can sense death in the room as he enters, and he feels its absence when the rite is concluded. The success of the exorcism marks a true turning point for Antonio. Through the healing he sees that the powers of good are available to mankind, and that they are formidable indeed. Before the healing, he has been witness to the shooting of a murderer and has learned about sin and guilt in catechism class. He is very aware of evil, which, until the exorcism, seems the dominant force in the world. But now Ultima's importance is established. To this point in the novel, Ultima's teachings are pleasing curiosities—reminders of folklore almost disappeared. Now, however, she has established herself as a mysterious source of knowledge with fascinating spiritual power.

Cantu considers the movement from a mythic past, through a corrupt present and into a future of hopeful regeneration to be a major theme in *Bless Me, Ultima*. Ultima's healing uses the power of the past to overcome the decay of the present. Antonio's concluding soliloquy expresses Anaya's hope for the future. "Sometime in the future I would have to build my own dream out of those things that were so much a part of my childhood. . . . Ultima said to take life's experiences and build strength from them, not weakness." (p. 248)[13]

Despite witchcraft, murder, and a myriad of sociocultural, economic and familial difficulties, Antonio emerges an optimist. He has learned enough to construct a meaningful life. His year with Ultima has given him the knowledge to find in his past and in his present the elements to build his future. Ultima has shown him that he cannot be defeated. "Always remember that, Antonio. The smallest bit of good can stand against all the powers of evil in the world and it will emerge triumphant" (p. 91).

It is possible to view the healing of Tío Lucas as "a psychological cure," instead of a magical one:

> The skeptic would believe that Lucas became ill because he feared the witches, that because he believed that witchcraft was the cause of his illness, he also believed that only magic could cure him. . . .[14]

However, this reading of the novel closes, in my opinion, some of the richest narrative possibilities in the text. Without magic, the novel still possesses sociological, historical and religious dimensions, but it loses its mythical power. The reader who is willing to suspend rationality and see the world instead, according to Antonio's (and Ultima's) *magical*, nonrational view will gain immeasurably by this temporary surrender of our system of beliefs. The Western-European cosmology has made the consideration of certain ideas, among them pantheism and animism, difficult. *Bless Me, Ultima* allows us to see a non-European universe, if just for a moment.

One of the values of literature, I believe, is that it enables us to examine our world in provocative ways. Brossard (1972) defines fiction as the revelation of a multi-dimensional universe:

> A true visionary fiction, like a myth structure, magically combines, orders and dramatizes multiple realities. A single level of action, or plot or behavior, does not hold sway, nor does arbitrary sequential time obtain sovereignty.[15]

Bless Me, Ultima invites interpretation which recognizes the simultaneous interaction of multiple layers of reality. Literal reality exists. People do things which cause tangible results. However, a mythical level is also present. At this level, Ultima and her *tona* as well as the Trementina sisters can be seen as symbols. They can represent the powers of good and evil which, according to Nahuatl legend, continue to struggle for control of the universe.

The triumph of white magic in *Bless Me, Ultima* provides us with a vision of a unique world where evil exists, but where good dominates. It is a primitive, rural, innocent world full of danger—yet where hope is rewarded. For the powers of good, the powers Ultima draws upon, are present, available and mighty. Yet to understand that Ultima's powers are beneficent, those who live in Anaya's world must struggle against the shackles of orthodox teaching. They have been taught to fear, and, consequently, to exclude, the powers which can save them. Like Tío Lucas, they have placed themselves at the mercy of the forces of evil. Unless they can transcend the limitations of the religious indoctrination they have received, they are at the mercy of the powers of darkness. Ultima's final blessing of Antonio reflects her belief that truth and knowledge are available to those who will seek it:

> "I bless you in the name of all that is good and strong and beautiful, Antonio. Always have the strength to live. Love life, and if despair enters your heart, look for me in the evenings when the wind is gentle and the owls sing in the hills, I shall be with you—" (p. 247)

Bless Me, Ultima is a deceptively simple novel. The first reading provides us with a straightforward story of a boy learning to be a man under the tutelage of a rather extraordinary healer. This reading, however, does not account for the narrative power one senses in the text. When we examine the text more closely and discover the mythical and the historical levels that interact with the story, we sense the greatness and the depth of the work.[16]

Thomas A. Bauder
George Mason University

NOTES

1. Rudolfo Anaya. *Bless Me, Ultima* (Berkeley: Quinto Sol, 1973) p. 211.
2. See Miguel León-Portillo, *Aztec Thought and Culture* (Norman, Oklahoma: University of Oklahoma, 1963).
3. See León-Portillo. op. cit.; Alfredo López Austin, "Los Temacpolitotique: Brujos, Profanadores, Ladrones y Violadores", *Estudios de la Cultura Nahuatl* VI, Anel Ma. Garibay K., editor (Mexico City: National Autonomous University Press, 1966); Alfredo Lopez Austin, "Cuarenta Clases de Magos Mundo Nahuatl", *Estudios de la Cultura* V, Angel Ma. Garibay K., editor (Mexico City: National Autonomous University Press, 1967); and James M. Taggart, *Nahuatl Myth and Social* (Austin: University of Texas Press, 1983).
4. Taggart, p. 77.
5. Jacques Soustelle. *The Daily Life of the Aztecs on the Eve of the Spanish Conquest*. Patrick O'Brian, translator. (London: Wedenfeld and Nocholson, 1955 [1961 edition]) p. 193.
6. Soustelle, p. 192.
7. Soustelle, p. 195.
8. López Austin, 1967. p. 99.
9. López Austin, 1967. p. 99.
10. Taggart, p. 56.
11. Soustelle, p. 197.
12. Daniel Testa. "Extensive/Intensive Dimensionality in Anaya's *Bless Me, Ultima*", *Latin American Literary Review* V, 10 (Summer, 1977) p. 72.
13. See Roberto Cantu. "Degradacion y Regeneracion en *Bless Me, Ultima*: El Chicano y la Vida Nueva", *Identification and Analysis of Chicano Literature*, Francisco Jiménez, editor. (New York: Bilingual Press, 1970) p. 248.
14. Carol Mitchell. "Rudolfo Anaya's *Bless Me, Ultima*: Folk Culture in Literature", *Critique* 22, 1. August, 1980. p. 61.
15. Chandler Brossard. "Commentary (Vituperative)", *Harpers*, June, 1972. p. 108.
16. The author wishes to thank Professors Roger Lewis and Virginia Collier of George Mason University for their comments and suggestions.

poetamenos: Campo(s) de expressão em cores

A publicação pelo grupo Noigandres de São Paulo das obras teoréticas e poéticas da poesia concreta chamou nos anos cinqüenta a atenção do mundo para a vanguarda brasileira. Tomando consciência dos alcances estéticos europeus e norte-americanos, a literatura brasileira da época incorporou os processos literários utilizados mundialmente no seu próprio produto, o qual, em torno, constituiu a realização de uma literatura de exportação tal como sonhada pelos antropofagistas. Tradicionalmente, o ímpeto da literatura de vanguarda no Brasil tem sido-intensamente absorvido e reestruturado, provocando um processo transformador contínuo, de sorte que muitos dos conceitos explicitamente desenvolvidos e sistematizados na poesia concreta e nos novos alcances da prosa dos anos cinqüenta já tinham sido prenunciados pela primeira geração do Modernismo. Na minimização e fragmentação presente na poesia de Oswald de Andrade bem como na estrutura "rapsódica" de *Macunaíma* de Mário de Andrade, o leitor encontra evidência de processos desenvolvidos mais tarde pelos cincretistas e por João Guimarães Rosa. Especificamente no domínio da poesia, as obras do grupo Noigandres, bem como as de várias vanguardas norte-americanas e continentais, procuram transcender os limites de gênero e enriquecer a poesia com elementos de música e arte gráfica. Isto se evidencia na incorporação por Augusto de Campos do processo de *Klangfarbenmelodie* de Webern em *poetamenos* e na criação pelo mesmo autor juntamente com Júlio Plaza duma série de poemas-objetos. Porém, ao vacilar constantemente entre um hermetismo às vezes incompreensível e um impacto imediato, a poesia concreta não consegue sempre realizar no papel o que se propõe na teoria. Presa às vezes nas suas obras mais acessíveis a uma simplicidade freqüentemente prosaica, ela torna-se em outros casos num verdadeiro jogo de quebra-cabeça, sem nenhuma solução evidente. No entanto, apesar destas duas extremidades, não se pode negar que este tipo de poesia constitua uma alta potencialidade criadora na sua reinterpretação tanto da estrutura do poema quanto da relação poema/leitor/mundo.

Entre as manifestações poéticas dos vários proponentes da poesia concreta destacam-se um grande número de diferenças evidentes a partir duma primeira aproximação aos textos. Haroldo de Campos trabalha microscopicamente dentro dos confins da própria palavra, enquanto Décio Pignatari experimenta com a semiologia e com a relação entre a poesia e a expressão gráfica. Augusto de Campos, que encontra um

caminho intermediário entre as duas extremidades, procura alternativas ao livro como veículo de expressão. Assim, enquanto as obras de Haroldo de Campos e Décio Pignatari permitem a publicação de recolhos, as de Augusto de Campos, pela sua própria forma, resistem a qualquer tipo de antologia. Elas ficam, por esta mesma razão, muito mais negligenciadas pela crítica literária.

A obra de Augusto de Campos em si não é uma entidade homogênea. Com respeito aos seus poemas em cores, destacam-se dois tipos fundamentais: uma série de poemas "coloridos" baseados nos avanços de vanguarda da música, criados entre 1953 e 1973, e uma segunda série de poemas-objetos tridimencionais confeccionados com o artista gráfico Júlio Plaza, os quais funcionam tanto à base de um processo tridimensional de justaposição silábica e morfológica ou à base de um processo de impressão em côr num espaço plano. Porém, neste segundo caso, a mistura de vários processos faz estes poemas diferirem-se do primeiro tipo simplesmente multicromático. Assim, o estudo de ambos os gêneros em conjunto torna-se muito difícil. É o nosso propósito aqui deixar de lado os objetos tridimencionais e analizar temática e estruturalmente a seleção de poemas em *poetamenos*, uma obra multicromática impressa num espaço estritamente plano.

Publicada numa pasta branca com letras azuis e vermelhas, esta coleção nos oferece uma alternativa agradável à forma tradicional do livro, contendo primeiramente uma apresentação da teoria utilizada, com tradução inglesa por Jon M. Tolman, seguida de seis poemas em cores, cada um ocupando uma folha de cartolina solta.

A partir do próprio título, que constitui, de fato, o *Leitmotiv* de um dos poemas, Augusto de Campos já inicia o seu processo de palavras compostas. *poetamenos*, junção das palavras "poeta" e "menos", sugere talvez a natureza mínima, sem retórica da linguagem poética da obra. Também, presente nesta palavra está o conceito de "ameno", conceito que antecipa o aspecto suave de algumas das obras. No índice, vê-se que todos os poemas levam títulos: "poetamenos", "paraíso pudendo", "lygia fingers", "nossos dias com cimento", "eis os amantes", e "dias, dias, dias". O uso exclusivo de letras minúsculas nos títulos já indica uma mudança de tradição. Da mesma forma, em contraste com muitos livros de poesia que contém uma unidade temática, nesta obra aparecem as seguintes três constantes, não necessariamente relacionadas: "poetamenos" indica a presença de uma atitude metapoética; "lygia fingers", "eis os amantes", e "paraíso pudendo" levam uma conotação altamente erótica; e os dois poemas "nossos dias com cimento" e "dias, dias, dias" tratam obviamente do problema do tempo que passa ou da monotania. Na presente análise, os poemas serão abordados na ordem assinalada no

índice. Porém, é preciso lembrar que o uso de folhas soltas, sem numeração nenhuma, implica a existência de ordens alternadas.

Na folha em que Augusto de Campos explica a sua teoria, encontramos um resumo breve do conceito da *Klangfarbenmelodie* (melodiadetimbres):

> uma melodia contínua deslocada de um instrumento para o outro, mudando constantemente sua cor:[1]

Em seguida, ele menciona os instrumentos que se propõe a utilizar:

> instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/um tema gráfico-fonético ou "ideogrâmico"

Mais adiante, demonstraremos que, embora a grande maioria dos poemas sejam construídos à base do morfema, muitas vezes a deslocação da melodia ocorre precisamente ao nível da frase ou até da sílaba ou letra. Assim, Augusto de Campos atinge um contraponto altamente relacionado aos novos alcances da música que ele emula. É preciso mencionar também que a aproximação de Augusto de Campos à teoria de Webern não se limita à *Klangfarbenmelodie.* As experiências de Webern no campo do ritmo e da tonalidade se refletem igualmente na fragmentação e na sonoridade dos poemas.

Ao continuar a sua explicação, o poeta apresenta a representação gráfica em cores como sendo uma aproximação muito mais exata à realidade do que o poema monocromático:

> a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em certos casos complexos de superposição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática.
>
> mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera!

Apesar da visualidade exagerada dos poemas, Augusto de Campos não esquece a sua sonoridade. Consciente do efeito dos vários instrumentos utilizados por Webern no deslocamento da linha melódica, ele prevê uma leitura oral, com vozes humanas representando cada cor da obra gráfica:

> reverberação: leitura oral — vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na klanqfarbenmelodie de WEBERN.

Em 1975, Augusto de Campos chegou a realizar a gravação do poema "dias, dias, dias" junto com Caetano Veloso, utlizando este mesmo processo. O disquinho que resultou se inclui na obra *A Caixa Preta* (de Campos e Júlio Plaza), uma continuação de experimentos com base nos princípios de poema-objeto e de visualidade. Porém, nas discussões do autor, não se torna muito evidente o que significa "aproximadamente." Parece que Augusto de Campos tenta escapar a culpabilidade de uma obra realizada apenas parcialmente, ao dizer que as vozes e cores só transmitem uma idéia geral do que ele quer exprimir.

Ao olharmos os seis poemas incluídos nesta coleção, percebemos algumas características gerais. Nenhuma obra é figurativa ou representativa. Da mesma forma, existe pouca correspondência imediatamente evidente entre as cores utilizadas e as idéias expressas nos poemas. A escolha de cores parece ser, em muitos casos, totalmente ao acaso. Em "poetamenos" e "eis os amantes", vemos cores complementárias (amarelo/roxo, azul/cor de laranja). Nos demais poemas, por outro lado, existe uma mistura de quatro ou cinco cores, que não corresponde imediatamente a nenhum aspecto temático.

Ao abordar o primeiro poema "poetamenos" (a coleção não oferece nenhuma indicação com respeito a possíveis relações entre a data de composição e a ordenação na obra), o leitor encontra uma série, de catorze versos que formam uma linha vertical impressa em roxo e amarelo. Os versos são confeccionados de palavras e morfemas juntos ou separados que oferecem uma série de sugestões em vez de uma única interpretação. Ao começar com as palavras em roxo

por
suposto:
'scanto
eu

O poeta "(e)scanta" a sua obra ao mar. A presença do morfema "es" ('s) junto ao verbo "cantar" sugere a idéia de uma obra que sai de dentro do poeta para o mundo. É possível que "suposto" leve o significado metafísico, "aquilo que subsiste por si: substância",[2] definição que dá ênfase a um dos propósitos fundamentais da poesia concreta. A fragmentação das palavras que descrevem a obra poética e o deslocamento de palavras compostas entre as duas vozes (cores) dão ênfase à característica rompida, tátil e dura da mesma. As imagens, igualmente, sugerem a ruptura e falta de conecção:

rochaedo[3]
meu
rupestro
cactus

ab
rupt
ao mar: us
somos
um unis
sono
poetamenos

O poeta e a sua obra, o "us" lírico, são "um unis(sono)." Porém, apesar das sugestões bastante claras oferecidas pelos versos anteriores, a palavra "poetamenos" que dá título tanto ao poema quanto à coleção inteira é altamente hermética. É provável que trate simplesmente da problemática de minimização e fragmentação presente no poema. Porém, a identificação do poeta com a sua própria obra parece negar a procura da objetividade desejada pelos concretistas. Assim, este poema constitui uma das obras mais inacessíveis deste gênero de poesia.

Por outro lado, a interpretação do segundo poema "paraíso pudendo", apesar de vários elementos que parecem alheios ao poema, é muito mais imediata. À primeira vista, é interessante notar que o deslocamento presente entre as várias cores da linha poética não corresponde de nenhuma maneira aos dois participantes na união sexual. As primeiras três palavras:

no
entrei   ah

parecem representar tanto os protestos da mulher quanto a vitória do homem. Segue-se descrição sugestiva do ato sexual:

inpubis figueiral
jardim figueiredo
                    braços

Logo a dureza do sexo suspenso do homem é exemplificada pelas palavras que anunciam a "petrificação" do "eu".

suspenso

      petr'eu mim

      exampl'eu fêmoras a ellla

Com respeito ao lado feminino, o prolongamento da palavra "ellla" sugere um longo grito de prazer. Da mesma forma, a justaposição (separada por silêncio) dos elementos "sus" e "pênis" reforça a idéia do ato ardente (flagrante), continuado "ad nauseum".

sus pênis
flagrante
ad nauseum
espal(s)mas **jardim**
caem joelhos debonança
penso
paraiso **pudendo**

Assim, o sexo masculino se acalma (de-bonança) após ter desfrutado do "paraíso do sexo", do "figueiral" feminino. A criação de um gerúndio do substantivo "pudor" (pudendo) junta ao poema erótico um elemento irônico que lembra o grito de protesto no início. Embora o poema sugira uma comunicação não discursiva—a justaposição de palavras lembra muito o verso harmônico de Mário de Andrade em *Paulicéia Desvairada*—quase todos os elementos aí presentes são compreensíveis. No entanto, a presença do "(s)" dentro da palavra-cabide "espal(s)mas" parece levar o elemento altamente hermético tão necessário nas obras de Campos.

Em "paraíso pudendo", os elementos principais são, pela maior parte, a palavra e o morfema. No entanto, na obra "lygia fingers" existe uma fragmentação ainda mais pronunciada. O poema começa a funcionar à base de letras e fonemas. Nesta obra, muito mais ênfase é dada à sonoridade. O poema deve ser lido e ouvido ao mesmo tempo.

Aqui, encontra-se uma certa correspondência entre as constantes do poema e a realização cromática. O elemento "ly", parte de "lygia", "lynx", "felyna", "only", "lonely", é apresentado constantemente pela cor vermelha. Da mesma forma, o elemento "só" (que representa solidão) aparece sempre em azul. É possível que o vermelho tenha uma conotação de sensualidade enquanto o azul retrate um estado de paz, de tranqüilidade (ou talvez da expressão inglesa "to have the blues"). Estruturalmente, há palavras portuguesas, italianas, espanholas, e inglesas, algumas identificadas na base da grafia, outras na da sonoridade ou mesmo na base de uma combinação dos dois recursos.

"lygia fingers" apresenta a mulher à base da velha metáfora felina. Ela brinca: é misteriosa, enganadora (finge). Apesar das aparências falsas, Lygia é, de fato, muito mais lynx do que secretária:

lygia finge
rs ser
digital
dedat **illa**(grypho)
lynx lynx assim

Assim, dentro do enigma (grifo) da datilógrafa, existem as grifas felinas.

O resto do poema não é tão rapidamente acessível, apesar de notarmos várias manifestações que sugerem o feminino. Lygia é mãe felina, "figlia", e "sorella".[5] O uso de palavras italianas não parece fornecer um significado especial além do significado da palavra portuguesa. Porém, "só" dentro de "sorella" e a sonoridade da língua explicam o sucesso dessa escolha.

mãe felyna com ly
figlia me felix sim na nx
seja: quando so lange so
ly
gia la sera sorella
so only lonely tt—
l

Da mesma forma, o conceito feminino está ligado no poema a uma série de imagens de isolamento, de distância. A repetição da palavra "ilha" dentro dos agrupamentos "dedat illa (grypho)" e "f(iglia)" ilustra este tema. Também, o uso do nome próprio "Solange" que aparece quando ouve-se as palavras "so longe" reforça a carga semântica de "soly" (solely), "only", e "lonely". No fim do poema, o l isolado retrata graficamente este mesmo estado.

Assim, para entender "lygia fingers", é preciso poder distinguir oralmente uma longa série de múltiplos sentidos em quatro línguas e perceber a fragmentação gráfica que retoma os mesmos temas. Porém, apesar das movas direções presentes nestes poemas, a leitura é altamente tradicional. Em contraste com outras obras ("eis os amantes"), "lygia fingers" lê-se únicamente verso por verso. Qualquer leitura cor-por-cor não é possível.

Embora trate de uma problemática totalmente diferente, o poema "nossos dias com cimento" mantem várias características de "lygia fingers". Como no poema anterior, tem pouquíssima correspondência entre a cor utilizada e a palavra representada. Da mesma forma, a leitura ainda é pela maior parte de verso em verso. Em alqumas ocasiões, no entanto, há duas leituras possíveis, a leitura sucessiva e a de uma dada linha cromática. Lendo da esquerda para a direita, temos:

mendigos são os que sentam dois nos bancos da praça ao
vento tão ventre segurando tant o as mãos

Por outro lado, seguindo a linha vermelha, Augusto de Campos nos apresenta a idéia de "tant o s passos" que dá ao poema um aspecto de continuação, ou melhor, do prolongamento de uma vida de sofrimento e pobreza. As imagens do poema são altamente urbanas. O poema tem referências a "cimento", "bancos da praça", etc.

De novo, o poema sugere mais do que diz, em contraste com os planos originais da poesia concreta descritos em *Teoria da Poesia Concreta,*[4] a bíblia do grupo Noigandres. Cheia de erudições ("conchiglia", uma palavra italiana que significa "concha", e palavras latinas), o poema não retrata a situação do homem moderno da maneira mais direta possível. Apesar destas falhas, muitas imagens são evocativas e levam grande impacto. A vida é interpretada em termos frios, como uma série de incidentes que cabem dentro de um sistema:

nossos dias com cimento
                                        conchiglia
e o menoscabo em cubos
       menos cubos como dias

Os homens aparecem como mendigos, tristes e isolados:

men digos ao cabo frio
                              ao
                              fim
                      do triste

Altamente fragmentado, o fim do poema, que oferece palavras e morfemas soltos, sem conexão imediata, representa mais uma vez a confusão e desordem geral da sociedade maderna:

E em boa noite e até per amanhã
                teatét   e afã
                   bem guntam fim?

Assim, embora "nossos dias com cimento" não ofereça ao leitor uma única interpretação imediatamente percebida como muitos poemas deste grupo, ele constitui de fato uma obra levencente, uma das maiores finalidades da poesia concreta.

Em "eis os amantes", Augusto de Campos chega a dominar melhor os recursos e possibilidades oferecidos por este tipo de poesia. Da mesma forma, o poema possui mais relação com a teoria original da poesia concreta. O impacto é imediato; o poema leva o leitor a uma só conclusão. Como em "paraíso pudendo", nós temos de novo uma representação poético-gráfica do ato sexual. Porém, aqui as imagens são muitíssimo mais claras, deixando o leitor com um mínimo de confusão.

A possibilidade de leituras múltiplas sugeridas em "nossos dias com cimento" reaparece aqui de uma maneira mais desenvolvida. Lendo o poema de uma forma tradicional, o leitor encontra:

eis os amantes sem parentes, senão os corpos

Por outro lado, a justaposição das palavras em azul "amantes" e "parentes" assinala o resultado do encontro sexual, a função dual do casal. Da mesma forma, a coluna laranja que funciona como eixo do poema,

eis
os
sem
senão
os corpos

sugere o abandono sexual.

O uso da palavra composta "irmãum" reforça a idéia da união dos dois sexos. Ao juntarmos a palavra "um" a "irmã", criamos "irmão", o equivalente masculino. Embora esta seção do poema fique pela maior parte ambígüa devido a várias leituras possíveis.

em cima eu, baix ela

irmã geme em cima

a idéia do ato sexual não se perde nunca de vista. Da mesma forma, a palavra inventada "ecoraçambos", reforça a imagem da união amorosa e física dos dois amantes. Esta palavra se basea no vocábulo "escorçar", que sugere outra vez o propósito procriador do sexo. Na linha seguinte, vemos mais explicitamente o fruto desta união. Numa só palavra em que estão presentes tanto as sugestões da união quanto as implicações da criação de uma outra vida,

duplamplinfantuno(s)empre

o resultado do "semen(t)emventre" (palavra que indica a bivalência "semen/semente"), torna-se a gravidez:

inhumenoutro)

Porém, apesar deste impacto imediato, há alguns elementos em "eis os amantes" que não são acessíveis. A gráfica do "(s)" não parece ter nenhum significado. Da mesma forma, a justaposição de elementos machos (estêsse e aquelêle) opõe-se a natureza obviamente heterosexual do ato descrito.

De novo é interessante notar que não existe uma correspondência entre as cores escolhidas e a carga semântica das palavras. Tanto o azul quanto o alaranjado representam ambos os elementos macho e fêmeo. A única reflexão do processo de atração é o uso de cores complementárias.

Devido à complexidade dos processos de fragmentação e de justaposição, junto com o uso de uma combinação de letras maiúsculas e minúsculas, a leitura do último poema desta coleção, "dias, dias, dias", é a mais enigmática de todas. As duas constantes que se destacam à primeira vista são a repetição de elementos e o uso de morfemas soltos. Embora comece de uma maneira mais ou menos linear,

dias dias dias
sem
uma
esperança

nós chegamos inevitavelmente a uma fragmentação, o uso de uma linguagem telegráfica que resiste a qualquer interpretação:

—Urge t g b sds vg filhazeredo pt

Graficamente, os grandes espaços entre os três "dias" retratam o prologamento temporal (e o afastamento geográfico) presente neste sofrimento. Da mesma forma, a linha vermelha no centro da obra dá ênfase às duas leituras possíveis desta seção, "sem uma esperança, linha de um só dia", ou "sem uma linha minha amor, a memória estertor articula: NÃO". Ambas estas possibilidades amíguas, no entanto, reforçam o tema do prolongamento anunciado pelo título. O poema claramente se refere a um amor do passado que não existe mais, mas que ainda está presente na memória do poeta.

De novo, de dentro do poeta (expoeta expira) sai uma série de imagens isoladas, fragmentadas, que parecem indicar terras longinquas em línguas estrangeiras (Egypt, Jakarta) e separação:

spynx e
gypt y g
ahcartas...
—E avião voas?

As palavras em letras maiúsculas, "L EMBRAS DE MIM LYGIA OH SE ME LEMBRA E QUANTO", e a palavra composta "separamante" (separa amante) reforça a saudade amorosa de que o poema fala.

Assim, nesta coleção de poemas, encontra-se a mesma dicotomia entre o imediato e o hermético, característica da manisfestação geral do concretismo. Enquanto poemas como "eis os amantes" demostram uma só interpretação, obras como "dias dias dias" sugerem uma série de possibilidades tematicamente ligadas. Da mesma forma, enquanto poemas como "nossos dias com cimento" levam uma mensagem social e cabem nitidamente dentro do sistema da "poesia incentivante", outros como "poetamenos" e "paraíso pudendo" são altamente intimistas.

Como já demonstramos, os poemas em *poetamenos*, apesar de serem impressos em diversas cores, evidenciam uma grande variedade com respeito à estrutura e aos recursos poéticos utilizados. "Nossos dias com cimento" tem elementos de ritmo regular e até possui versos que lembram a tradição da redondilha maior (o que sugere a possibilidade de um estudo mais amplo do problema do ritmo em *poetamenos*). Na outra extremidade, em "lygia fingers" e "dias dias dias", destaca-se um processo mais avançado de fragmentação gráfica e morfêmica. Outros recursos usados na coleção incluem a interpenetração de várias vozes, a linguagem telegráfica, e o uso do espaço em branco como estrutura gramatical. Da mesma forma, com respeito ao uso de cor, os poemas são mais variados. Em alguns dos poemas, o uso de cores funciona de uma maneira decorativa, quebrando a monotania da tipografia tradicional, e em outros, como "lygia fingers", encontra-se uma ligação entre uma dada cor e um som ou sugestão morfêmica. Da mesma forma, em "eis os amantes", o uso de duas cores se opondo reforça a idéia da atração sexual.

O processo de fragmentação do poema em cores usado com um propósito simplesmente decorativo parece estar apenas substanciando o hermetismo tão desejado pela poesia concreta. No entanto, Augusto de Campos conseguiu mostrar em *poetamenos* que a tipografia em cores pode oferecer um campo mais amplo de significações ao poema e sugerir a possibilidade de múltiplas leituras, seguindo uma dada linha cromática ou um determinado espaço gráfico.

Com a manifestação poética global do concretismo, *poetamenos* abre o caminho para uma verdadeira inovação de estrutura poética. A coleção abole as velhas barreiras entre a poesia e as artes plásticas, e continua o rompimento do sistema de "palavra puxa palavra" iniciado pela vanguarda do modernismo. Da mesma forma, *poetamenos* sugere uma riqueza de território novo a ser explorado. Técnicas como linhas múltiplas de leitura sintaxe baseada em cores ou no espaço gráfico aumentam as possiblidades da poesia concreta e levam implicações óbvias para outras formas de poesia e para a prosa.

Bruce Williams
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Campos, Augusto de. *poetamenos* (São Paulo: Edições Invenção, 1973). Visto que a coleção não leva paginação, as referências serão incluídas dentro do presente trabalho.
2. *Dicionário Melhoramentos da língua portuguesa* (São Paulo: Melhoramentos, 1977).
3. As palavras ou os morfemas ressaltados são de cores diferentes dos não ressaltados.
4. Campos, Augusto de, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta* (São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975).

De la felicidad, ¡Líbranos Señor!

I

Escritores hay que emborronando cuartillas sueñan con alcanzar esa inmortalidad que está reservada sólo para los príncipes del Parnaso... Rufaldo Bracamonte era uno de esos individuos.

Rufaldo fue siempre un sujeto melancólico. A veces, conversando con sus buenos amigos, hacía íntimas confesiones como ésta:

—Ustedes me encuentran simplón porque estoy perennemente triste; pero yo me pregunto por qué no debía de estarlo si nací con tan mala estrella. De sobra saben que mi madre murió de parto sin haber tenido la dicha de conocerme y mi padre, a quien yo quise tanto, se fue de este mundo cuando más lo necesitaba.

Rufaldo jamás dejó de lamentar la desaparición de su progenitor, en quien veía la encarnación de todos los valores que él pretendía emular. ¡Cómo lo extrañaba!

Fue su padre un personaje muy estimado en la comunidad lugareña. Le llamaban "El Calderón de la Lancha", y todo, porque cuentan que en una de sus etílicas inspiraciones escribió un sainete religioso, especie de auto sacramental de baja calaña, para ser representado durante la Semana Santa en el jardín infantil de la localidad y en cuyo estreno él mismo hizo el atrevidísimo triple papel de Jesús, de Judas y de la mujer adúltera. Mas, debido a que el párroco de entonces, lleno de genuina indignación, puso el grito en el cielo en contra de la divertidísima obrita, calificándola de escandaloso y mayúsculo sacrilegio, el tal sainete religioso nunca más apareció en tablado alguno. Pero como bien dice el refrán que "al que entre la miel anda algo se le pega", su hijo Rufaldo contrajo la misma enfermedad literaria y teminó escribiendo historietas y cuentos para atenuar su decaimiento de espíritu.

En ciertos momentos la languidez de Rufaldo se disipaba casi por completo para dar paso a fugaces chispazos de euforia. Ello ocurría cada vez que él, cara a cara con su propia intimidad, se confiaba este gran secreto:

—¡Un día voy a ser galardonado con aquello que tanto anhelo!

Lo que de esa manera monomaníaca ambicionaba era nada menos que el "Premio Angel Bocanegra", que se otorgaba anualmente al mejor cuento de toda la comarca.

En honor a la verdad, hay que decir que Rufaldo había concursado en tal certamen en cuatro ocasiones anteriores, con resultados invariable-

mente desastrosos. Esto, a pesar de haberle implorado al santo de su devoción, San Expedito, que le concediera el milagrito. Hay que agregar, eso sí, que su rosario de fracasos había hecho de él un auténtico profesional en aquel enfermizo juego y lo había dotado de nuevos bríos para participar por quinta vez en el siguiente certamen que ya se avecinaba.

Rufaldo, que atribuía sus sucesivas derrotas literarias a los oídos sordos de su santo predilecto, con el propósito de asegurarse de que su próxima participación sería la definitiva, resolvió realizar un esfuerzo sobrehumano, hercúleo. Le pidió prestada al cura de planta, don Agustín Garfio, su gramática latina y, sin titubeo alguno, se puso a prender la divina lengua de Calígula y Nerón.

Una semana más tarde, subía Rufaldo, con paso redoblado, las escalinatas de la célebre iglesia. Tal era su prisa que ni siquiera se acordó de quitarse el sombrero al entrar en la morada de Dios. Y tan pronto se encontró ante el camarín de su santo, empezó con un inclemente e interminable bombardeo en macarrónico latín.

San Expedito, al oír aquellos altisonantes ruidos, plagados de garrafales y vergonzosos errores tanto de morfología como de concordancia de toda índole,sulfurado y lleno de incredulidad, se quitó las antiparras y se frotó los ojos. Mas, al percatarse de que no se trataba de ningún maleante borracho que hubiese llegado a robarle las moneditas de cobre que calmadamente dormían en el fondo de su rústica alcancía, le prodigó a Rufaldo una sacratísima y picarona sonrisa, pues en los cuatrocientos años que llevaba atrapado en su incómodo camarín jamás había visto sinceridad más ingenua. Y allí mismo el bueno de San Expedito decidió conceder aquello que en jerigonza se le imploraba y que, por lo demás, no le reportaba desembolso pecuniario alguno.

De modo que el milagro no tardó en manifestarse. El cuento de Rufaldo Bracamonte, con el originalísimo título de "Vida, pasión y muerte de la tercera mujer de nuestro señor alcalde", firmado con el no menos originalísimo pseudónimo de Cabra de Monte, se alzaba a los pocos días con el prestigioso premio "Angel Bocanegra". Y tanto bombo le dieron los periódicos al trascendental acontecimiento que Rufaldo se convirtió, en un abrir y cerrar de ojos, en el narrador más ilustre y admirado de toda la región.

Entre otros honores, el conspicuo autor recibió un telegrama del gobernador, cuyo tenor literal rezaba así:

Distinguidísimo y Benemérito
DON RUFALDO BRACAMONTE:

FAVOR COMPARECER PALACIO GOBERNACIÓN
ACEPTAR GALARDÓN

Arduo y complicado sería describir el júbilo inconmensurable que experimentó Rufaldo en aquel instante. Lo cierto es que a los tres días y a lomo de mulo ya se había trasladado a la capital, donde luego de escuchar los marciales acordes del himno nacional, de rigor en tales casos, el Señor Gobernador Don Porfirio Becerra le hizo entrega de un valioso pergamino y le unció la tradicional corona de laureles.

Mas, he ahí —¡Oh ingrata Fortuna que todo lo trastornas con tu caprichosa rueda!— que al día siguiente, a eso de las seis de la mañana y antes de que despuntara el rubicundo Apolo, Rufaldo Bracamonte fue hallado muerto al pie de la altísima torre de la iglesia capitalina, aferrado a su codiciado pergamino y con una franca y larga sonrisa dibujada en los labios.

El peregrino suceso desconcertó a medio mundo, y la policía, precavida como suele ser, a fin de no verse involucrada en fatigosas pesquisas, en menos que canta un gallo, emitía el siguiente parte:

> Después de una laboriosa y exhaustiva investigación, hemos llegado penosamente a estas conclusiones:
>
> —Que el difunto don Rufaldo Bracamonte no fue asesinado porque, siendo un manso cordero y muy apreciado en todos los círculos sociales, carecía de enemigos declarados.
> —Que lo único sensato de inferir es que se trata de un mero accidente: don Rufaldo debe, sin duda alguna, haberse desbarrancado desde el campanario de nuestra gloriosa iglesia ya que tan maltrecho estaba su cadáver.

II

Aquella tragedia me aguijoneaba dolorosamente la sensibilidad puesto que yo era ni más ni menos padrino de confirmación de Rufito, como solía llamarle. Por eso, aunque al principio acepté con resignación las circunstancias que rodeaban la muerte de mi ahijado, tal como constaba en el parte policíaco, luego de leer repetidas veces aquel documento oficial, me empezaron a asaltar ciertas sospechas. Eso de calificar de "mero accidente" la muerte de nuestro descalabrado cuentista ya no me convencía para nada, y fue entonces que resolví llevar a cabo mis propias investigaciones al respecto.

Pedí permiso a las autoridades para que se me dejara entrar en la morada del finado, lo cual, por suerte, me fue concedido sin mayores dilaciones. Pocos minutos después penetraba yo en casa de mi ahijado. Allí, con gran meticulosidad, busqué y rebusqué en todos los rincones cualquier detalle, por insignificante que fuese, que pudiera auxiliarme en

mis pesquisas. Pero todo resultó infructuoso. Sin embargo, cuando ya me disponía a marcharme con el firme propósito de olvidarme para siempre de aquella tarea que voluntariamente me había impuesto, tuve la buena ocurrencia de levantar el colchón de su desvencijado catre. Fue así como topé con un descolorido cuaderno, en cuya portada se hallaba la siguiente inscripción: DIARIO LITERARIO DE RUFALDO BRACAMONTE.

Con cierto nerviosismo, tomé el cuaderno y me lo llevé a casa. ¡Y cuál no sería mi sorpresa al decubrir que en aquel diario se encerraba la verdadera clave del singular misterio! En efecto, en las últimas páginas que Rufaldo había escrito días antes de recibir el galardón, se leía:

"PRODIGIOSO SUEÑO"

Anoche soñé que mi padre, en cumplimiento de un seráfico deseo mío, había descendido desde las alturas para venir a visitarme en este recodo del mundo en que vivo. Yo, para hacerle la estadía lo más placentera posible, me propuse llevarlo a cuantos sitios y parajes pude imaginar.

Charlando con él cerca de la ventana de mi casa, desde la cual se veían las afueras del pueblo, le dije:

—Dudo que sobre la faz de la tierra exista un ser más feliz que yo . . . Lo tengo todo . . . Hasta me van a galardonar.

—Umm— murmuró mi padre.

Nos pusimos luego a contemplar el paisaje en silencio. Largo tiempo debe de haber transcurrido antes de que yo exclamara emocionado:

—¡Mañana te llevaré a la capital para que compruebes por ti mismo cómo el ingenio de los dioses se ha unido al de los hombres para crear indescriptibles maravillas!

Y continué soñando que al día siguiente nos levantábamos con el alba y partíamos hacia nuestro destino.

Ya en la metrópoli y tras visitar incontables lugares, optamos por subir a la terraza de un edificio muy alto, desde la cual se dominaba un mundo verdaderamente increíble.

Extasiasdos, dirigimos la mirada hacia todos los puntos cardinales.

Contemplamos ejércitos de casas construidas sobre los cerros y escuchamos la callada música que destilaba el portentoso panorama que se extendía a nuestros pies. Notamos, en seguida, la presencia de racimos de letárgicas garzas que bordaban delicados y caprichosos arabescos en el apacible cielo.

Todo aquello era una feria para mis enternecidas pupilas y me acongojaba pensar que en algún momento podría despertar de mi extraordinario sueño.

Mi padre observaba y meditaba sin pronunciar una palabra.

Me daba cuenta de que él se sentía plenamente satisfecho ante la absoluta y sobrecogedora armonía que endulzaba nuestros sentidos.

Tuve la hermosa sensación, entonces, de que mis brazos se alargban y de que mi espíritu hacía esfuerzos por remontarse en un vuelo incontenible.

En ese instante, no pudiendo ya soportar tanta felicidad y equilibrio, me lancé súbitamente al vacío.
Aún recuerdo la cara de mi padre antes de saltar. Creo que ya lo presentía y aprobaba.

Al leer en el diario de Rufaldo esas últimas palabras, noté que varias lágrimas furtivas me empañaban la vista. Eran lágrimas de alegría, de la alegría de haber hecho un hallazgo de gran resonancia, pues, ¡quién hubiera creído que la felicidad pudiera ser, en ciertos casos, más perniciosa que la peor enfermedad con que Galeno, Hipócrates y Esculapio hubieran tenido jamás que enfrentarse!

Jorge Kattán Zablah

Jorge Kattán Zablah es ensayista y narrador salvadoreño. Además es Director del Departamento de Español, Defense Language Institute, Monterey, California.

LA MURALLA

Me permito, si bien con ciertos reparos, publicar un documento que en su día pasó desapercibido, sin duda como consecuencia de la gran confusión y escándalo acaecidos tras el horrendo descubrimiento del cementerio de los Hombres Desconocidos. Como psiquiatra y responsable de esclarecer el proceso que condujo a tal número de infelices a semejante barbarie a lo largo —al parecer— de siglos, es mi deber prevenir a los lectores que el presente escrito, muy similar a los hasta ahora publicados, no ofrece dato nuevo alguno que contribuya al esclarecimiento de un asunto que tan profundamente ha consternado a la conciencia social de nuestra época. Las conclusiones que del mismo se extraen sólo corroboran mi tesis (apoyada por la mayor parte de mis colegas) sobre la existencia de un extraño tipo de enfermedad "psicosocial" desconocida hasta el momento. El origen de la misma hay que buscarlo en la reacción aberrante que se produce en la mente de los sujetos que, debido a deformaciones educativas, carecen de la capacidad para establecer una interacción normal con el resto de la sociedad. Estos sujetos son primeramente víctimas de alucinaciones; después comienzan a comportarse como si realmente existiese esa "muralla" a que hacen referencia los escritos encontrados. Finalmente, ya en una etapa avanzada de la enfermedad, todos inician el éxodo hacia un lugar donde aguardan la muerte en común, lugar sobre el que, curiosamente, parece existir un acuerdo tácito entre ellos. Hemos comprobado que determinados animales sometidos a condiciones ambientales adversas durante un largo periodo sufren alteraciones de conducta relativamente semejantes. No deja de sorprendernos, sin embargo, la enorme escala a que este fenómeno se ha venido produciendo, de manera desapercibida para nosotros, a lo largo —al parecer, insisto— de siglos.

Paso, sin más dilación, a transcribir este nuevo texto, fruto, al igual que los ya publicados, de una mente enferma y sin esperanza. El escrito, fechado en el mes de enero de 1985, es decir, hace casi un siglo, dice así:

"En el límite de mi desesperación, exhausto de intentar lo inalcanzable, me decido, temblorosa la mano, a escribir, en un vano intento por liberar esa angustia que me destruye las entrañas. Posiblemente mis palabras sólo sean un largo lamento, falto de coordinación y de sentido lógico que, seguramente, jamás llegará a nadie...

Llevo años, una vida podría decir, intentando sortear la muralla sin resultado alguno. Lo he intentado por todos los medios. Recuerdo que una vez estaba convencido de poder atravesarla si, equipado de buenas

herramientas, excavaba con tesón. Excavé durante un año, dos, tres... A veces me parecía avanzar, aunque en seguida comprobaba que era mi deseo convertido en espejismo lo que me hacía creer en el inexistente avance. Sin embargo, a pesar de ver que con mis extenuantes esfuerzos ni tan siquiera lograba hacer mella en la muralla, yo persistía en mi empeño, seguro de que un día abriría brecha en ella... Aún hoy paso las horas muertas arañándola, con la exigüe ilusión de lograr lo que ni un gran torrente de agua haría en miles de años.

A este lado de la muralla todo es agonía, todo es oscuro, el viento helado y la lluvia nos azotan continuamente. Vivimos de cara a la muralla, sin ver que hay detrás, pero sabiéndolo. La muralla no tiene límites (no tenemos noticias de que los tenga). Algunos han subido a lo alto de la montaña para intentar ver desde allí a los seres del otro lado, pero sólo han conseguido sufrir más al oír nítidamente las voces procedentes de ese mundo feliz.

Aquí todos nos ignoramos mutuamente. Todos fingimos no ver ni oír nunca a los demás. Esto, que pudiera parecer absurdo, es, sin embargo, una regla que nadie debe quebrantar. Cada uno debe buscar una manera discreta de hacer creer a los demás que en realidad él habita al otro lado del muro. Hay quienes en un loco intento por atravesar la muralla se lanzan furiosamente contra ella una y otra vez (acaso esperando un milagro) hasta que, desgarrado el cuerpo, y mientras se desangran, sonríen satisfechos de haber cumplido con lo que consideran su deber para con los seres felices del otro lado. La escena es horripilante, pero se repite continuamente.

También son muchos los que han decidido ignorar la muralla. Se comportan como si no existiera, y miran con menosprecio a los que, no más infelices que ellos, se arrastran a su alrededor, mientras imitan grotescamente las risas provenientes del otro lado. Nos incitan constantemente a comportarnos de la misma manera; dicen que es la única vía posible. La mayoría de nosotros, sin embargo, sentimos pena por ellos. Todos vemos la muralla delante, ¿quién puede negar su existencia?, de qué sirve, pues, el ignorarla.

Cada vez son más los que llegan, los que vienen a incrementar el número de desdichados que aquí vivimos. Se pueden contar por miriadas los que arrivan a diario. Proceden de todos los continentes y países. Al llegar aún conservan en la faz el esbozo de una sonrisa adolescente. Están seguros de poder superar la muralla sin dificultad (¡todos pensamos eso al principio!), sólo cuando alcanzan a verla de cerca una expresión de horror se va dibujando en sus rostros...

Hay quienes se resignan y parecen ser capaces de vivir con la vista fija en la muralla, aceptándola como nuestro fatal destino. Pero estos, como todos los demás, inician un llanto desgarrador cuando oyen las lejanas voces del otro lado que, alegres, rebosantes de felicidad, cantan a la

vida. Esos momentos son terribles para todos nosotros. Cuando escuchamos los cantos provenientes del otro lado de la muralla todos, sin excepción, nos dejamos rodar por los precipicios de lodo, mientras un llanto inmenso y desgarrador, que estremecería a los lobos, se eleva hacia lo alto. Algunos se tapan los oídos, pero de nada sirve, porque, inconcebiblemente, todos ansiamos escuchar esas voces, ¡envidiamos tanto a los que allí viven!

Otros dicen que la liberación aún es posible, y repiten mecánicamente letanías que enseñaron antiguos profetas, y que, según ellos, fueron dichas para nosotros; esas palabras constituyen para muchos la esperanza de la liberación que resignadamente esperan. Pero incluso ellos dudan en su corazón que los antiguos profetas, u otros más cercanos, sospechasen de nuestra existencia.

Lo más triste es ver cómo nos ignoran los seres felices del otro lado. Es verdad que han corrido rumores de que algunos de ellos trabajan desde allí para destruir esta maldita muralla. Pero todos sospechamos que esto es falso: los seres felices no ven la muralla, viven de espaldas a ella, ¡qué les importa a ellos nuestra angustia! Si un día nos vieran sin duda se horrorizarían, llorarían como nosotros al ver el abandono y el olvido en que se nos ha sumido durante siglos.

Al otro lado de la muralla nadie oye nuestros lamentos. Allí todo es vida. Los hombres felices se alientan, se comunican, se aman... ¡por qué esta terrible injusticia?, ¡qué delito hemos cometido nosotros?... ¡Estoy seguro de que conseguiré atravesar la muralla! ¡he de conseguirlo!... ¡pero el tiempo pasa!, ¡Oh Dios misericordioso, por qué? ¡Debo seguir intentándolo! ¡debo seguir! ¡Ay, por qué esta maldición sobre nosotros!"...

A partir de aquí sólo aparecen en el texto lamentaciones, imprecaciones a Dios, e incluso blasfemias, todo ello a penas legible y emborronado, sin duda debido a las copiosas lágrimas vertidas por el autor sobre el papel.

Dr. Gerd Bötte,
Gottingen, a 11 de
diciembre de 2081.

Brasas

Brasas es el seudónimo de Juan A. Herrero-Brasas, escritor español que actualmente cursa estudios graduados en el Departamento de Inglés de UCLA.

De Martí, para Martí

Rasgar del oprobio el velo
quiero en la tierra del llanto:
oír del sinsonte el canto
y ver del zunzún el vuelo.

Sobre penacho de palma,
por amor, ¡tan fuerte hilo!,
en el triste cocodrilo
enclavada tengo el alma.

Ayer el mar me dormía,
tranquila y libre de antojos;
hoy la noche está vacía,
hoy el mar está en mis ojos.

Termine ya la batalla.
Brille la luz soberana.
La blanca rosa martiana
clama por paz, ¡qué la haya!

Silvia Rosa Zamora
University of California at Los Angeles

MARIO VARGAS LLOSA



VOLUMEN XIV, No. 2



Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

VOLUMEN XIV OTOÑO 1985 NÚMERO 2

ÍNDICE

Número especial dedicado a la obra de Mario Vargas Llosa

Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna:* Autobiography and/as Theater

Autobiography: an account of a subject's life as told by the subject.[1] Theater: a dramatic performance which reenacts an event, real or imagined. Expressed in this manner it is apparent that Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna,* performed and published in 1981, is both. It is theater which examines the manner in which we create fictions and tell stories, while simultaneously it posits itself as autobiography, repetition, and yet, paradoxically, fiction. Concurrently, it is autobiography which recognizes itself as theater, mise en scène, dramatic re-creation, for we watch the memories (fantasies) of both Mamaé and Belisario take shape in the form of plays within the play. Thus, as both metatheater and metafiction, *La señorita de Tacna* marks and illustrates the bridge between fiction and theater—two genres often thought to be mutually exclusive—and the text, not unlike autobiography, signals the fusion of reality (life) and fantasy (literature).

La señorita de Tacna is principally the story of Mamaé's life as told to Belisario and then recounted to the latter's imagined reader as we listen in. In this respect, then, Mamaé is the autobiographer whose tale is interpreted by Belisario, her biographer and simultaneously his own autobiographer. The play not only reenacts some of the events in Mamaé's life, but it also dramatizes her narrating of those moments to Belisario and in turn his endeavors to re-create it all for the imagined reader. By thus redoubling the "autobiographers" (Mamaé and Belisario), Vargas Llosa has also redoubled the metaphoric readers or public in a way that makes us a part of the play. We watch Belisario listening to and interpreting Mamaé's life in a mirror reflection of our own activities. In this respect *La señorita de Tacna* is a mise en scène of the acts of reading and writing autobiography.[2]

In spite of its obvious status as theater, then, *La señorita de Tacna* follows the general structural outlines of autobiography, a genre which traces the life of its protagonist from birth to death (or near death). The Vargas Llosa play opens in darkness, in a metaphoric pre-birth ("El escenario está a oscuras," p. 21), which is followed by a cataclysm of water ("Los ríos, salen los ríos... El agua, la espuma, los globitos, la lluvia lo está empapando todo, se vienen las olas, se está chorreando el mundo, la inundación, se pasa el auga, se sale, se escapa"). This gushing of water might easily be understood as a poetic, symbolic birth, which

in turn is followed by light ("El escenario se ilumina del todo"). In other words, in a visual, acoustic, and poetic sense, Mamaé has been born (se la ha dado a luz). Clearly, autobiography too begins with the same historical event, the birth of the protagonist, a moment which also signals the genesis of writing or story telling, in the concrete sense that the autobiographer is born and in the sense that the writing or story has begun. What may be particularly significant about the opening of the play and what again ties it directly to autobiography is the fact that both begin within the fictional mode, within the *énoncé*, and then later move out of the fiction presented as such to consider the act of creation. In the case of *La señorita de Tacna*, we step ahead from the *énoncé*, which takes place in 1950, to the moment of the *énonciation* in 1980 when Belisario is composing. However, as is also the case in autobiography, the *énonciation* here has paradoxically already been converted into *énoncé* (in this case theater); that is, the telling of the tale (the *énonciation*, which here is already theater) has become a part of the tale (*énoncé*). In this particular case, the dramatization of the creative act provides the frame play for the plays within the play. Similarly, any autobiographer who is to tell all of his life must include his present and concurrent act of writing since as an autobiographer that is what he is—a writer, a teller of tales—and both Belisario and Mamaé are overtly presented as such. Like Belisario, the autobiographer too often shares with his reader the problems of creation.

At the same time, because of its nature, autobiography is a genre inevitably marked by a series of dyadic oppositions. The *I*/writer in the present tense is necessarily placed in opposition to the *I*/actor of the past tense (in something of a reverse mirror reflection—not identical to the object but certainly interdependent), while the function of the text, that is the search via language, is to discover how the past *I* developed into the present *I*. *La señorita de Tacna* dramatically presents this process in the character of Belisario who tries to write, to make sense of his life and the lives of others. The point is made visually in Belisario's physical movement between the two settings on the stage (past and present). He slips from his position at his desk and his role as mature writer to the other part of the stage where he becomes an actor, the child in the tale he tells, just as Mamaé converts from the ancient story teller to the young woman of her stories. In this respect the play defines autobiography in concrete, visual terms as two poles, separated and distanced by time and space. The writer/autobiographer's job is to fill in the space between these two poles with words, thus bridging and uniting the two, as he discovers or invents a unity and continuity between them.

Nevertheless, the Vargas Llosa work adds yet one more level to the audience's psychological oscillation and emphasizes the person on the stage as both actor *and* character. This quality, which is no doubt a con-

stant in drama, is highlighted in *La señorita de Tacna* when Belisario, who is acting the role of priest, confessor of Mamaé in the play within the play, steps back from his part to his character of Belisario to ask Mamaé if "¿La pata de Judas era yo, Mamaé?" (p. 97). By underlining his multiple roles, the work presents itself as metatheater, and we are continually called upon, as is the dramatized writer, Belisario, to try to reconcile the fictions and the realities, person and role, signifier and referent. Again, there can be little doubt that the pseudogoal of autobiography is the reconciliation of these seeming antitheses.

In *La señorita de Tacna* we encounter a series of dyadic oppositions on multiple levels. First, a number of characters simultaneously mirror and contrast each other as well as themselves. For example, in photographic terms Mamaé provides both a positive and a negative image for Belisario in that she too is a story teller, weaver of fantasy (positive image) while she models what he may well become—the mere shell of a person encased within her own fantasies (negative image). She also mirrors and on some level becomes interchangeable with (metaphorically at least) la Abuela, to the extent that she takes on many of the latter's motherly duties and at one moment apparently even wishes to replace her in the heart (or bed) of el Abuelo. Similarly, she and Carlota are ostensibly interchangeable in the affections of Joaquín. Even Mamaé herself (like Belisario) is presented as a dual reflection in her split role as the young Elvira and the elderly Mamaé, for she metamorphoses from one to the other before the very eyes of the audience. In this respect, Mamaé metaphorically embodies the concept of autobiography since she is both then and now, *I* and *she*, the teller and the tale, narrator and actor, Mamaé and la señorita de Tacna, truth and fantasy, while the goal of her story telling, like that of any autobiographer, is to bridge this gap, fill in the temporal and physical space between the young, beautiful Elvira and the old, decrepit Mamaé.

At the same time, Mamaé is a metaphor for fiction itself. She has no proper name; Mamaé merely denotes her function as substitute mother (Mamá Elvira, "una Mamá sin serlo," p. 121), substitute life-giver (creator?), and by implication, creator of a substitute life. For Belisario she is but a vague memory, already a fiction which he embellishes and further fictionalizes. And, most importantly, she is the story teller, the weaver of tales[3] that stimulated the young Belisario's imagination, that is the "mother", creator of the Belisario we watch invent his own fictions, his own tales.

In this manner and also in the style of autobiography *La señorita de Tacna* is a curious mixture of poetry and blatant, unabashed realism. The very poetic, literary opening of the play with its metaphoric rivers is immediately denigrated on two levels. First, within the *énoncé*, Amelia enters to reproach Mamaé for having urinated in the living room

again—surely a far cry from the poetic rivers we had imagined. Then on the level of dramatized *énonciation* Belisario not only negates the poetry but further breaks the fictional spell with "¿Qué vienes a hacer tú en una historia de amor, Mamaé? ¿Qué puede hacer una viejecita que se orinaba y se hacía caca en los calzones . . . en una historia de amor, Belisario?" (pp. 22–23). Thus, we are immediately forced to recognize the triple nature of the fictional endeavor as well as to acknowledge the creation of the fantasy, the poetry. The "real event" (if indeed one ever existed) is poetized and glorified as it passes through the consciousness of Mamaé; it is turned into fiction, but it is a fiction of romanticism,[4] which she narrates to Belisario. He in turn attempts to "read," analyze, and then renarrate these same events (like any biographer or autobiographer) in what he hopes is a more realistic vein, while recognizing that he too is creating fiction. Thus, several times removed from the event or referent (which again may well be imaginary), we are afforded the opportunity to observe as this event takes the shape of fiction, as Vargas Llosa demonstrates that language can never express more than partial truths and partial lies.

This characteristic, that is language's ability to simultaneously tell the truth and lie as it necessarily encompasses only half truths and half lies, is dramatized in the play at several points. We watch as the characters say one thing and do (or mean) another. For example, early in the first reenactment of Mamaé's youth, Joaquín appears at her window, and the text notes that she, as any well-bred young lady of the nineteenth century, "se incorpora . . . alborozada, modosa, reticiente" and admonishes him, "¡Cómo se te ocurre venir a estas horas, Joaquín! ¿No te ha visto nadie? Vas a arruinar mi reputación" (p. 25). Significantly, however, the previous stage directions indicated that when she first hears him at her window, "sonríe con *malicia*, mira a todos lados azorada" (p. 25, my emphasis). Thus, language creates a variety of roles and then is used to cover some of them. Which is truth and which is fiction we are never to know. Similarly the play suggests that the relationship between Mamaé and Joaquín, which appeared to be valid, was perhaps just more playacting on the part of Joaquín, as was Mamaé's role of *mírame pero no me toques*.

Belisario, however, not unlike most of us, objects to the mixture of truth and fantasy. He recognizes that he is creating fiction and protests when the aged "reality" of Mamaé intrudes into his fantasy world. Indeed, perhaps one of the most repeated criticisms of the Vargas Llosa play is that the playwright has mixed so many semblances of reality/fantasy, and we as public have difficulty sorting through them and categorizing them.[5] Clearly, the point of the play is just that: these aspects cannot be neatly categorized and placed in suitable hierarchies. Again this mixture of truth and fantasy is a necessary product of

language as is repeatedly dramatized throughout the text when all interpretations of events become equally suspect. We know that we cannot accept Mamaé's tale about the Indian girl in Camaná literally, for she tells Belisario that el Abuelo "le había *pegado* a una sirvienta" (p. 134, my emphasis), when in fact el Abuelo had made love to her.[6] The verisimilitude of the tale is further complicated by el Abuelo's letter to his wife to tell of the incident (due to what motivations we do not know) and his insistence that not only was it not his fault, but that he did it thinking of her, la Abuela, that is, projecting his image of her onto the servant, i.e. adding another layer of fiction. Yet another level is added by the fact that Mamaé reads this letter (this autobiographic literature within the literature) and as a result notes, referring to herself in the third person (another gesture related to autobiography), "Le temblaba el cuerpo. . . . La carta era tan, tan explícita que le parecía estar sintiendo esos golpes [sic] que el caballero le daba a la mujer mala" (p. 135).

Thus, by means of the autobiographic literature, the public (in this case Mamaé) projects itself into the role and relives it vicariously by means of the reading. And, Mamaé stresses the fact that her reaction to the written text was stronger than it might otherwise have been, "Porque ella conocía al autor de la carta" (p. 134); such, of course, is also the case with autobiography which by definition is not anonymous literature. As Vargas Llosa demonstrates, autobiography is a literary form which not only serves to reify the projections of the author and allow him to discover how he came to have the role he plays, but it also allows the public to share that role as it projects itself into that role and thus develops empathy for the author (perhaps one of the principal objectives of autobiography). Unquestionably, this entire concept of vicarious projection into the fiction of others is particularly well dramatized in *La señorita de Tacna* via the character of Mamaé. Although on one level, Mamaé is surely the autobiographer, she has always lived her life through others, vicariously. She is the señorita de Tacna, but she speaks of herself as if she were other. She has lived all through la Abuela, sharing her children and el Abuelo. And, significantly and doubtlessly as a result, she is the story teller, narrating rather than living, for ultimately it is Belisario who must reiterate her story to us. It would seem then that only Belisario, self-conscious writer, can organize Mamaé's story into literary form, which may be precisely what happens in the autobiographic genre. Mamaé's stories are oral tales, apparently without rhyme, reason, nor objective. Belisario shapes them into literature. If we accept that Mamaé and Belisario are mirror reflections (although certainly distorted) and/or projections of each other), then surely Belisario represents the writer alter ego of Mamaé, just as the writer/autobiographer is merely an alter ego, projection, surrogate of the person in the world.

Nevertheless, at the same time, the Vargas Llosa work demonstrates that while these projections are apparently inevitable, it is equally inescapable that we do not recognize them as such, perhaps in much the same way as we often fail to recognize that the autobiographer is a surrogate of the man in the world even as he projects the "character" (in both senses of the word) of whom he writes. The internal play of act one ends with Mamaé shouting, "Soñé que mi novio trataba de tocarme los pechos, ñatita. ¡Estos chilenos tan atrevidos! ¡Hasta en el sueño hacen indecencias!" (p. 82). What is significant is that she apparently does not recognize that "estos chilenos" are her, her own creation, and the indecency to which she refers is within her. Similarly, Belisario, in the frame play, falls asleep at the end of act one, suggesting that the entire play is his dream, his projection, as of course it is.

Similarly, another obvious characteristic which *La señorita de Tacna* shares with autobiography is the fact that the work is a dialog with itself. Again, this is demonstrated in very concrete terms in the play. Near the beginning of the work, the stage directions note that Belisario "mueve los labios como si se dictara a sí mismo" (pp. 21–22). The next set of instructions notes, "Habla para sí" (p. 22). Even more significant is the fact that his interior dialog is first directed toward Mamaé, "¿Qué vienes a hacer tú en una historia de amor, Mamaé?" (p. 22) and then to himself, "¿Qué puede hacer una viejecita . . . en una historia de amor, Belisario?" Thus, the interlocutors are interchangeable but ultimately are only he, himself since as has been suggested Mamaé is but a projection of himself, his own alter ego just as the character of any autobiography is necessarily an alter ego of the autobiographer. The difference is that Vargas Llosa forces us to recognize this aspect, first because the work is a play and not a narrative and secondly because Mamaé is of a different sex and a different generation. For these reasons, we are never allowed to confuse the creator and the created as we so often erroneously do in autobiography.

Interesting, too, is the fact that on yet another level Mamaé also dramatizes a model of the autobiographer, for the stage directions indicate that she too "Ha comenzado hablándole a Belisario pero se ha distraído y ahora está hablándose a sí misma" (p. 112). Surely, this is what any autobiographer does: he begins telling his reader or listener but ends up telling himself, as he probes his own past and tries to find the truth within it to explain it to himself as he asks the questions of how he came to be. "Para que lo hiciera sentirse un inútil y vivir tan angustiado que un día le estalló la cabeza y se olvidó de donde estaba su casa . . . " (p. 112) is a question Mamaé asks of herself (the projected creator of this fiction) but ostensibly also asks of God (the master playwright). Thus, in a direct parallel of the project of autobiography, Mamaé looks for cause and effect, why things are as they are.

Perhaps, however, it is in the setting, that is, in the physical, visual aspects of *La señorita de Tacna* that the autobiographic nature of the work is most apparent and most meaningful. To begin with, the stage setting itself underlines the bidirectional nature of autobiography—now/then, subject/object, etc. to which I have referred. The stage is divided into two: "Dos decorados comparten el escenario: *la casa de los Abuelos,* en la Lima de los años cincuenta, y el *cuarto de trabajo de Belisario,* situado en cualquier parte del mundo, en el año 1980" (p. 15). The scenic directions then go on to specify that the grandparents' house "no debería ser realista. Es un decorado recordado por Belisario, un producto de la memoria." In direct contrast, since the stage directions do not make it clear that Belisario's study is also fantasy, it presumably should be realistic. In this sense then, the fictional world as presented on stage is concretely and visually divided into two: now/then, here/there, supposed reality/supposed fiction. The fact that both settings ultimately share the same stage and function on the same level as in autobiography clearly points to the theme that the present "reality" is equally as fictitious as what we would tend to accept as fiction, fantasy, mental invention.

It is significant, too, that both settings center on chairs, which, although they are very different types of chairs, become meaningful semiotic points of reference. As the stage setting notes, "Los muebles *imprescindibles* son el viejo sillón donde la Mamaé ha pasado buena parte de sus últimos años, la sillita de madera que le sirve de bastón, . . . " (p. 15, my emphasis). To tell her stories, Mamaé always settles into her *sillón,* the locus of literature, the center for the mise en scène of her tales, while the young Belisario, the captive audience, sits at her feet, taking in every word, trying to formulate the significance behind the words, trying to see, as it were, beyond those words. In a parallel fashion, and in what I would call the present of the *énonciation* were we talking about fiction or autobiography per se, Belisario sits in his chair at his typewriter in order to re-create these tales, and we, the audience, also find ourselves, in a very real physical position, at his feet as we too listen attentively and try to find the hidden meaning behind the words. At the same time the chair represents the locus of age, for "La Mamaé regresa hacia su sillón y en el trayecto va recuperando su ancianidad" (p. 31). Later, when she leaves her chair (p. 49), she becomes young again. But, telling tales in her *sillón* (i.e. the autobiographic gesture) brings the young Belisario to her feet and on some level, by returning her to her youth (metaphorically at least), becomes, like literature in general but autobiography in specific, a form of fighting or denying age. Significantly, neither is Belisario young when he sits in his chair and creates: "Belisario puede andar entre los cuarenta o cincuenta años, o ser incluso mayor" (p. 16), but he too rejuvenates as he leaves his chair and enters

his fantasies, his story telling. In both cases, there is the subtle but visual message that creating fictions (either orally or in writing) and/or reading and hearing those fictions is something to be done in a seated, passive position—significantly, a position which negates life as surely as it denies or prescinds other activity. While Mamaé and Belisario are telling, they are not living. The chairs are loci of mental activity but physical inactivity. As Eduardo Pavlovsky notes in *La mueca*, "los espectadores sensibles están siempre sentados en sillones demasiado cómodos, demasiado inmóviles para ver la realidad."[7] Thus, Mamaé creates stories, fictions, not an independent, meaningful life for herself. She is the substitute mother whose metaphorical children are her stories. The chairs mark the location of substitution, withdrawal from the continuum of life and "reality," the creation of fictions.[8]

At the same time, however, there is a third, all-important chair: the wooden *sillita* which Mamaé uses as a support for walking. Thus, the large chair is the center of literature (specifically autobiography) and escape from reality while the small chair provides her with some access to that same reality, suggesting that literature too does both. The act of narrating affords us the escape we need in order to continue to function within the reality, or as Vargas Llosa expresses it in the prologue to *La señorita de Tacna*, "es . . . una actividad primordial . . . una manera de sobrellevar la vida" (p. 9).

Similarly, just as Mamaé is the substitute mother, Belisario is a substitute, a replacement, who like Mamaé, lives not his own life but a fictional, alternative one. Belisario is the writer of autobiography. But, what is particularly significant on a number of levels, is that Belisario's tale is not so much his own autobiography as it is Mamaé's. Although there can be little doubt that his autobiography is intricately influenced by and mingled with Mamaé's, the fact is that his tale is principally the retelling of Mamaé's tales, which are her autobiography. What we have then is autobiography twice removed from its source, doubly, yet consciously and overtly fictionalized, as well as the suggestion that Belisario's life (and perhaps in turn the life of all writers or even all of us) is doubly fictionalized—his present is a fiction (the work we read or watch being performed) which is based on an older fiction (Mamaé's tales) which in turn are outgrowths of still other, previous literatures (her concepts of the correct young lady, romance, poetry, etc.). Obviously, the point is that none of us can escape our fictions, that our lives are permeated by fiction on all levels, and that we are all inescapable products of those fictions. In this respect, the most logical format for autobiography is surely theater which overtly presents itself as a reenactment of earlier fictions.

In conclusion, then, Vargas Llosa shows us, via *La señorita de Tacna*, that life is a series of fictions, a continuum of role playing and that no

matter how noble his intentions to discover and present truth or reality, ultimately, the autobiographer merely adds one more role to this continuum: that of autobiographer. Once one role is played to its conclusion, once one tale is told, we have no alternative but to begin another. There can be little doubt that the conclusion of Mamaé's story and Belisario's exit from the stage not only signal the end of the play but also the beginning of another, for the text notes that Belisaro not only feels "satisfacción, sin duda, por haber concluído lo que quería contar" but also "vacío y nostalgia por algo que ya acabó, que ya perdió" (p. 145). This lost something will have to be sought once more in the next tale, in the next play and the next role, for what is literature but an endless attempt to fill the *vacío* of life? In this respect *La señorita de Tacna* might be defined as the autobiography of writing.

Sharon Magnarelli
Albertus Magnus College

NOTES

1. *The American College Dictionary* (New York: Random, 1964) adds that the account is written.

2. Throughout this study I shall use the terms reading and writing in reference to autobiography merely for the sake of convenience. As Vargas Llosa suggests in the prologue of *La señorita de Tacna*, telling stories is as much an oral endeavor as a written one, and we might well substitute the terms listening and telling for reading and writing. That Vargas Llosa intended his audience to understand this interchangeability is directly expressed in the prologue: "cómo y por qué nacen las historias. No digo cómo y por qué se escriben—aunque Belisario sea un escritor—, pues la literatura sólo es una provincia de ese vasto quehacer—inventar historias—presente en todas las culturas, incluidas aquellas que desconocen la escritura." See Mario Vargas Llosa, *La señorita de Tacna* (Barcelona: Seix Barral, 1981), p. 9. All subsequent page references are from this edition.

Obviously, this prologue is missing when as audience we view the play, but the concept is still conveyed via Belisario's gesture of putting his pencil in his mouth: "con el lápiz . . . entre los labios" (p. 23); "levanta el lápiz y se lo lleva a la boca y lo mordisquea" (p. 24). Surely these gestures are intended to draw attention to the interrelationship between the oral gesture and the written.

3. Mary Daly in *Gyn/ecology* (Boston: Beacon, 1978) notes the relationship between the concept of spinster (old maid) and spinner (weaver) (pp. 385–424). We must wonder if Mamaé's "spinning" of tales is not related to her position as spinster.

4. Throughout the text it is apparent that Mamaé's concept of life is based on her reading of romantic literature. She lends Joaquín poems by Barreto who has written one of his poems on her fan; she is fascinated by the life of the slaves. She envisions her wedding, "¿Como en la novelita de Gustavo Flaubert?" (p. 59). Joaquín describes her as "una muñequita sin sangre, una boba que cree que el amor consiste en leer los versos de un bobo que se llama Federico Barreto" (p. 76). At another moment she has decided to live in a hut by the sea "Como en una novelita de Xavier de Montepin" (p. 107).

5. Indeed, it takes a very skillful director to overcome this difficulty. I base my statement here on my personal experience with the 1983 Mexican production of the play where

it was obvious that the audience, having not read the work, found it very difficult to follow the multiple levels of reality/fantasy. For a more complete description of this performance see my "The Spring 1983 Theatre Season in Mexico," *Latin American Theatre Review*, 17 (Fall 1983), 71–2.

6. Obviously, this is also a form of self-censorship which, if one accepts the comments of many women writers, is more prevalent among women than among men.

7. Eduardo Pavlovsky, *La mueca* (Buenos Aires: Talia, n.d.), p. 33.

8. Vargas Llosa also points out in the prologue that one of the major functions of this work is to discover how fictions are made.

Vargas Llosa y el Teatro Como Mentira

Uno de los elementos más inesperados de las letras hispanoamericanas de los últimos años es la fascinación que ejerce el teatro sobre algunos novelistas de la generación del boom. No se trata de un mero pasatiempo, ni de un interés crítico, sino de la creación teatral concebida en términos de la representación. Consta que la implacable intelectualización de la teoría literaria más reciente pierde de vista a veces el hecho de que el teatro, como género, es enormemente diferente de los otros, y que los factores que pueden conducir al éxito de una novela no tienen que ver en absoluto con la realización de una obra escrita para las tablas. Claro está que la obra dramática que se fabrica pensando en lo que no sea la representación física, concreta, puede tener muchas virtudes literarias, pero en las tablas tiene pocas probabilidades de alcanzar el éxito.

Entre los novelistas que más profundamente comprenden esto figura Mario Vargas Llosa. Salta a la vista a la primera lectura la importancia en sus dos dramas de elementos temáticos y hasta técnicos provenientes de sus obras en prosa.[1] El mismo autor ha incluido sendos prólogos en las versiones publicadas donde enfatiza los intereses que le promovieron a escribirlas, y hasta reitera su sorpresa al reconocer que lo que percibió haber escrito al terminarlas no era lo que había pensado hacer. Pero poco se ha dicho del carácter eminentemente teatral de las obras. Que Vargas Llosa reconoce este carácter lo podemos sospechar por el hecho de que la actriz que en 1983 dio vida teatral a Kathie Kennety, la complicada protagonista de *Kathie y el hipopótamo,* fue la misma Norma Aleandro que estrenó el papel estelar en *La señorita de Tacna* dos años antes.

La importancia de la selección del elenco no puede exagerarse; el teatro es una forma artística absolutamente inmediata que a diferencia de los otros géneros depende tanto o más de la representación viva, de la actuación, la dirección y todos los demás factores, como del texto. No es raro ver una obra representada que resulta muy superior a la versión textual, como también, lamentablemente, abundan producciones mediocres o francamente malas de textos que contienen todos los elementos para una representación exitosa. No todo novelista o poeta recuerda estas verdades tan fundamentales. Es fascinante ver, en la creación de Mamaé o de los dos contradictorios personajes de la obra posterior, la mano de un dramaturgo que es cabal hombre de teatro.

Todo esto no impide que traslade al teatro los mismos intereses que tanto figuran en las novelas. En las dos obras la principal figura masculina es el escribidor, fracaso de escritor, pobre diablo que se gana la vida miserablemente garabateando para revistas y periódicos. Belisario parece ser cuando menos un escritor serio, ya que Varga Llosa lo describe como "... un hombre sin recursos, descuidado, de vida desordenada... "[2] pero de larga experiencia en el oficio de escribir. Santiago Zavala, el "hipopótamo", es un pobre facsímil de escritor que se mantiene confeccionando artículos intrascendentales, dando clases que detesta a alumnos a quienes odia, y colaborando en este bizantino juego de fantasía en el cual consiste la obra. Y para que el público no pierda su intención, el autor le bautiza a este pobre diablo con el mismo nombre del protagonista de *Conversación en la catedral.* Santiago es Zavalita, como también lo son Alberto, el fabricante de cuentos pornográficos de *La ciudad y los perros*, o Marito de *La tía Julia y el escribidor*, para citar nada más dos ejemplos notorios que parecen tener resonancias autobiográficas. Y hay que incluir también al escribidor arquetípico ya, el monstruoso Pedro Camacho, quien también aparece en *Kathie y el hipopótamo.* Del mismo modo se hallan muchos recursos técnicos predilectos del autor: la rectificación de la llamada realidad a través del "elemento añadido"; los vasos comunicantes, o sea el salto de un plano narrativo-dramático a otro por medio de recuerdos análogos pero no directamente relacionados; los abruptos cambios temporales, de narración a acción o al revés. Todas son características de las novelas,y todas aparecen aquí con las misma obsesiva frecuencia, pero adaptadas a la forma dramática.

En el fondo de toda obra de Vargas Llosa late siempre su pasión por investigar las relaciones entre historia y ficción. Es notorio que sus novelas todas están íntimamente vinculadas a su autobiografía o la historia (la rebelión de Canudos) o una concreta situación social de antecedentes verídicos (*Pantaleón*). Como dice en "Las mentiras verdaderas"—título significativo del prólogo a *La señorita de Tacna*—, el asunto primordial, "anterior y constante", es "la columna vertebral de esta obra: cómo y por qué nacen las historias"(9). O, como añade poco después, inventar ficciones es "rehacer la experiencia, rectificar la historia real... " (10). Esta indescrifable relación entre historia y fantasía es un tema constante que defrauda tanto al escritor como al estudioso del proceso: "¿Por qué, entonces, después de escribir cincuenta o cien historias sigue siendo tan difícil, tan imposible, como la primera vez? ¡Peor que la primera vez! ¡Mil veces más difícil que la primera vez!"(47) Y al fin de la obra, Belisario-Mario enlaza los diversos niveles de su obra diciendo a su personaje-pariente, "Como la historia verdadera no la sabía, he tenido que añadir a las cosas que recordaba, otras que iba inventando y robando de aquí y de allá. Como hacías tú con los cuentos de la Señorita de Tacna, ¿no, Mamaé?" (146). Es, además, una

práctica que emplea en la obra; por ejemplo, cuando Mamaé describe la escena erótica entre su novio y la amante de éste, cuando describe él su futura noche de bodas para excitarla, no es posible que esto lo supiera Mamaé. La versión que ofrece ella de la historia no es más—ni menos—verídica que la ofrecida por Vargas Llosa.

Hay otra característica de las novelas que es de importancia fundamental en *La señorita de Tacna*: la debilidad del autor por la novela rosa. Le fascina como expresión técnica de los sentimientos de una gente para quien los atractivos de la llamada literatura alta son el misterio más absoluto. Esta fascinación se halla aquí en el hecho de que toda la obra es realmente una versión de una novela sentimental estilo siglo XIX presentada irónicamente. Mamaé vive todavía en un mundo de versos en los abanicos y Joaquín habla con una retórica imperdonable. Todos viven gobernados por actitudes de opereta, y el pasado está completamente romantizado. Al decir irónico de Belisario, "Pero en Piura ustedes se acordaban con nostalgia de Bolivia: allí la vida había sido mucho mejor... Y en Bolivia recordaban Arequipa: allí la vida había sido mucho mejor... " (117). Si miramos a los personajes desde este ángulo, son todos bastante absurdos, arruinados por el orgullo ciego, por los estúpidos gestos quijotescos como la muerte del padre de Belisario jugando a la ruleta rusa, por los omnipresentes códigos de honor.

Ahora bien, el exito de *La señorita de Tacna* estriba en la capacidad de no presentar todos estos intereses en forma de novela dialogada. Por ejemplo, la escena está dividida en dos mitades, la casa de los abuelos en los años cincuenta y el cuarto de trabajo de Belisario en 1980, lo cual establece inmediatamente una relación distanciada entre los dos niveles dramáticos que facilita el comentario irónico que yace en el meollo de la trama. Por añadidura, esta escenografía doble para representar dos etapas diferentes no puede sino despertar ecos de uno de los primeros empleos de este recurso en Hispanoamérica, *Corona de Sombra* de Rodolfo Usigli, uno de cuyos personajes también se llamaba Carlota.[3] La primera escena es puro teatro; aquí no hay nada de narrativa ni de confusión de formas artísticas.

> *El escenario está a oscuras. Se oye—desasosegada, angustiada, tumultuosa—la voz de la Mamaé. Se ilumina su cara inmemorial: un haz de arrugas.*
> MAMAÉ: Los ríos, se salen los ríos... El agua, la espuma, los globitos, la lluvia lo está empapando todo, se vienen las olas, se está chorreando el mundo, la inundación, se pasa el agua, se sale, se escapa. Las cataratas, las burbujas, el diluvio, los globitos, el río... ¡Ayyy! (21)

Pero esta apoteósica arenga pronto se revela por lo que es: el exabrupto de una vieja tan cercana ya a la senilidad que no controla las funciones corporales. Así se establece desde el primer momento la doble

visión en la cual reside la fuerza de la obra: el amor-sarcasmo hacia el pasado y sus ideales desvencijados. Su armazón estructural es el punto de vista irónico de Belisario, cuyo comentario es un contrapunto amargo a la narración de Mamaé: lo que le pasa a él en proceso de crear corresponde al cuento narrado por ella, con la misma mezcla de recuerdo y fantasía, como las experiencias de Mamaé a ella le afectan en la misma medida en que el proceso de crear—o recrearlas—le afecta a Belisario. Vivir e inventar ficciones no son tan separados como acaso se pueda creer, y Vargas Llosa capta esto en los planos de memoria de sus dos personjes.

Hay dos elementos más que contribuyen de modo fundamental al efecto teatral de *La señorita de Tacna*. El primero es el creciente reconocimiento de parte del público de que los personajes son mucho más complicados de lo que sospechamos. Mamaé lentamente revela profundidades insospechadas, y la complicacion de Belisario se encarna en su adopción de diversos papeles. Vale decir, que no hay un punto de vista válido, que toda persona, como todo escritor, tiene que ver desde diversos ángulos. Otro elemento es el empleo del misterio: la vida de Mamaé después de romper con su novio contiene un enigma que solo lentamente se aclara con el penoso proceso de desenredar la tenebrosa historia de la paliza de la india por Pedro. Es a través de esta interrogación que comprendemos cabalmente el secreto apenas admitido por ella, la piadosa fachada cuidadoaamente mantenida durante tantos años, y así las relaciones entre ficción y verdad aun en la vida cotidiana de cada uno. A fin de cuentas, a esto se debe el indudable éxito de *La señorita de Tacna:* al retrato impresionante de una mujer tonta pero indomable.

Kathie y el hipopótamo viene a ser casi como una versión destilada de la obra anterior. Como apunta el autor en su prólogo, el tema son las relaciones entre vida y ficción, de la ficción, o si se quiere, de la mentira como necesidad humana, como algo que completa nuestra vida y nuestro ser. Los personajes son dos seres que están en un momento crítico, sumidos en el aburrimiento y en el sentimiento del fracaso. A través de su piadosa mentira común, de que están en una buhardilla de París colaborando en un libro sobre las fascinantes aventuras de ella—aventuras que jamás ocurrieron—, los dos logran meter algo de aventura, de pimienta, a sus vidas grises. Rigurosamente separan la vida de mentira de la realidad de afuera, para que no haya contaminación, para que esta "otra vida" no se esfume entre deberes y obligaciones. Pueden seguir contándose mentiras; pueden seguir manteniendo incólume ese pequeño rincón. Como dice Santiago, "No debemos dejar que nos quiten este juguete porque no tenemos otro". (142) ¿En cuánta obra de Vargas Llosa no se podría decir lo mismo? Sus personajes se salvan de la mediocridad aplastante de la vida rutinaria mediante la fantasía, la invención, la mentira.

La escena otra vez capta esta concentración: es un lugar de fantasía, una realidad más real que la que nos rodea cotidianamente. Si es un lugar de huida, es una huida *hacia* una gran realidad. Hay muchos recuerdos de *La Señorita de Tacna:* Santiago es hermano gemelo de Belisario, aunque mucho más adicto a fabricar una vida fantasiosa, y toda la historia de Victor Hugo que reaparece a cada rato cobra a veces cariz de novela semiverde del siglo pasado. Todos los actores desempeñan una serie de personajes, y a veces son papeles dentro de papeles. Las identidades se edifican y se derrumban mediante cambios rápidos de personaje y de supuesta verdad. Todo es irreal; la vida inventada en las mentiras no es menos real que la que vivimos fuera de nuestra buhardilla, y el teatro es la vida más irreal—y quizá más real—de todas.

Una vez más juega Vargas Llosa con la relación entre ficción y verdad. Las aventuras de Kathie son mentira para comenzar, puro invento. Son, además, intolerablemente escuetos, y Santiago las mejora dándoles un estilo de una cursilería realmente impresionante. Pero todo esto es digno recuerdo de algunas de las historias intercaladas del *Quixote*, cuando los planos de verdad y ficción se confunden totalmente. En el caso de Santiago y Kathie, tenemos un personaje de ficción que redondea una ficción inventada por otro personaje. Las barreras han desaparecido; la vida se ha vuelto mentira del todo.

Del mismo modo que Mamaé adapta y modifica la memoria, Santiago y Kathie ofrecen versiones drásticamente distorcionadas. Es imposible averiguar hasta qué punto corresponden mentira y realidad, pero salta a la vista que las historias de Santiago y Ana son, por lo menos en parte, fantasía pura. Cabe preguntar hasta qué punto puede existir un recuerdo objetivo; todo, a la fuerza, está contaminado de mentira. Todo esto, por supuesto, es más a menos del dominio común, pero Vargas Llosa le añade aquí un elemento que complica mucho el asunto: las dos identidades inventadas están interrelacionadas. Santiago vive obsesionado por el deseo de ser un nuevo Víctor Hugo; la amante de Hugo se llamaba Adèle Foucher. Ahora bien, la amante aparentemente imaginaria de Santiago se llama Adèle. Cosa comprensible, puesto que es la fantasía de él. Pero hay una contaminación de fantasías: el amante de Kathie se llama Víctor, y en cierto momento su marido Juan le pregunta a Kathie, ¿Soy o no soy mejor que Víctor Hugo, Adèle?" (66). Las dos fantasías ya están irremisiblemente entremezcladas. Esta es la vida que nos fabricamos: un tejido de araña compuesto de recuerdos, mentiras, impresiones...

Como en la obra anterior, Vargas Llosa ha logrado inventar personajes que pueden servir de eje al armazón dramático. Santiago es un fracaso de profesor. Intelectual introvertido, se muere por vivir como su ídolo Hugo, blasonando de sus triunfos eróticos—de ahí el hipopótamo,

víctima de su incesante autodramatización, fracaso de revolucionario, de marido, de Don Juan, de escritor y de profesor. Pero también ha fracasado Kathie. Cuando llevaba una vida frívola, soñaba con un vago mundo de alta cultura; ahora que busca la cultura, la encuentra aburrida y falsa. En las palabras de Santiago, cuando percibe hasta donde les ha conducido la vida, "Por lo visto, los dos somos contra el tren: queremos lo que no tenemos y no queremos lo que tenemos". (136) Frente a este triste hecho, cada quien inventa una vida apasionada totalmente opuesta a la que lleva fuera de la buhardilla. En esto estriba la pasión teatral de *Kathie y el hipopótamo*: presentar el fascinante contrapunto entre estas dos verdades inventadas pero no por eso menos auténticas.

Frank Dauster
Rutgers University

NOTAS

1. En rigor, las obras teatrales de Vargas Llosa son cuatro; además de las dos tratadas aquí, en 1952 se estrenó en Piura *La huida del Inca*, y según Wolfgang Luchting se ha representado una adaptación de *Los cachorros* ("Getting better: Peru", *Latin American Theatre Review*, 14/2, Spring 1981, 89-90).

2. Toda referencia textual en este trabajo es a las siguientes ediciones: *La señorita de Tacna*, Barcelona, Seix Barral, 1981; *Kathie y el hipopótamo*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

3. En una reseña muy breve pero perspicaz (*World Literature Today*, 56, 4, Autumn 1982, 663), señaló A. J. MacAdam que el escenario doble puede ser interpretado también como modelo de la mente del creador, de especial importancia cuando tomamos en cuenta el tema de la obra.

Narrative Obscurity in *La Casa Verde*

The first reaction of the logic-trained reader of *La Casa Verde* must be one of frustration as he or she faces the seemingly overwhelming task of making "sense" of the narrative details. Characters, action, space, and time are the basic elements which constitute a narrative reality, and as readers we probably prefer to experience these elements in chronological order. If the order is not chronological, we will try by force of habit or training to reorder the images to fit our preferred (chrono)logical perception—an effort we presume will lead us to understand the narrative in the terms of our own reality.

To be a reader of *La Casa Verde* is not an easy task. The narration is divided into four major chapters and an epilogue (designated UNO, DOS, etc.). After a preliminary narrative segment, each major chapter and the epilogue are further divided into three or four shorter narrative sections (designated I, II, etc.). Each of these sections is then further divided into four or five subsections designated only by a space. Within each section and subsection there is likely to be a complete disruption of what we know as logical time and spacial sequence, of character identity, and of language structure.

From the beginning we find ourselves directed by an erratic narrative voice. Omniscient at the start (first preliminary section), it jumps headlong into a group of characters with a quick, illogical sequence of action and conversation too fast for the usual sentence, paragraph or speaker breaks. Here we are presented several semi-nameless characters—military guards (el Sargento, Chiquito, el Pesado, el Rubio, el Oscuro), two Catholic nuns, a pilot (don Adrián Nieves), and some indigenous individuals under the tribal name Aguaruna. The location is the jungle. The action, we discover, is concentrated on the abduction of indigenous children. The time is not yet fixed except for referential clues: modern rifles, a motorboat, and the mention of airplanes over the jungle.

As soon as this omniscient section ends, the narrative voice begins to move aside intermittently throughout the next five subsections of (I) to allow us to overhear direct conversation among characters. In the first of the subsections, many of the characters are familiar to us from the previous action but now are in a different location—a settlement called Santa María de Nieva—with the governor (don Fabio), the mother superior, and a young woman named Bonifacia. The omniscient voice describes the setting: a town located at the junction of two rivers that run east down the Andes into the jungle, military outposts, mission buildings, the town square, houses of Christians, the Indian Quarter, a

commissary, and a bar. The conversation is about two female students who, with Bonifacia's help, have run away from the mission.

In the second subsection of (I), the narrator abruptly brings us into a conversation between two new characters, Fushía and Aquilino. The location is on the river Marañón (part of the Amazon system), and Fushía is sick. The omniscient narrator reveals background information and intermittently opens to conversation in flashback between Chango, Iricuo, and Japonecito (Fushía). The three escaped from a Brazilian jail, and Fushía alone reached Peru by way of the Amazon tributaries. Neither the actual time of the narration nor the time of the flashback conversation is made clear at this point. Aside from the geographical proximity to the previous action, there is yet no clue to the relationship between these characters and the guards, nuns, and indigenous of the former narrative sections.

The narrative voice then jumps to the third subsection which takes place in a town called Piura in Northeast Peru on the desert side of the Andes. The entire subsection is an omniscient description of the town and its culture—unnamed peasants, bandits, landowners, the doctor, the priest (Father García), merchants, lawyers, authorities, townspeople, legends, la Plaza de Armas, the hotel (Estrella del Norte), peripheral sections of Piura (Mangachería, Castilla, la Gallinacera), and the Green House ("noisy and frivolous, nocturnal"). This rich description of Piura and its surroundings is given to us without connection to the preceding narrative units (either action, geography, or characters) and without a specific time reference.

In the fourth subsection, the omniscient narrator takes us back to the Amazon area and one of the military posts. We are introduced to officers (el cabo) Roberto Delgado, (el capitán) Artemio Quiroga, and the pilot again (this time titled capitán) Adrián Nieves. The direct conversation beween Delgado and Captain Quiroga is woven into the omniscient narration and includes pejorative references to Delgado's indigenous origins. Still there is no connection made to times or action from the other narrative sections or to relationships with other characters.

In the last subsection of (I) the omniscient narrative voice jumps back to Piura-Mangachería and introduces several new characters: Josefino Rojas, José, los León, el Mono, and Lituma. The narration switches intermittently from omniscient to direct conversation. The action here is centered around Lituma's return from Lima, and clues are offered to other characters: Chunga, the harpist, and "her", and to past actions: for example, when the young men pass Father García on the street they exchange verbal insults, "impíos" and "quemador" respectively. Time references in this subsection also begin to offer clues: the avenue named for past Peruvian President Sánchez Cerro (1931–33), and changes in

Piura-Mangachería (a new bridge, Chinese food places, and whites who "now walk around as if they owned the place").

Throughout the following three sections and subsections of chapter UNO, the narrator repeats the same sequence of characters and locations: (a) the nuns and Bonifacia at the mission in Santa María de Nieva, (b) Fushía and Aquilino on the river with flashbacks to Fushía's part in illegal rubber trade, (c) Piura's past, the Green House, and don Anselmo, (d) political officials, military personnel, and businessmen—like Julio Reátegui—taking care of things from the outposts of Santa María, and (e) the young males—los inconquistables—in Piura-Mangachería with flashbacks to Chunga's bar, the harpist, and to Bonifacia (!).

This pattern, always introduced by an omniscient section of intermediary activity between businessmen, the military, the officials, the nuns, the outlaws, and the indigenous, is repeated three more times in chapter DOS, four times in TRES, three times in CUATRO (with a minor variation in TRES and CUATRO), and with single concluding episodes in the EPILOGO.

At some point in the process of putting together clues and "making sense" of the, in total, 72 narrative fragments, we begin to realize that there are not only two distinct geographical areas (the Amazon area and Piura-Mangachería), but also two historical time periods woven together—one that dates to the beginning of the 20th century and the years of rubber boom prosperity, and the other that focuses on the period after World War II. The time sequence within the narrative pattern starts with past in the preliminary sections and jumps from past to present with flashbacks to past to present and again to present with flashbacks—a pattern repeated 18 times throughout the subsections. The time span in any section may be 30 years or more, and the action may jump from Santa María to the vast Amazon network and to Piura-Mangachería.

This arrangement at first suggests at least two separate sets of action and characters, but as we proceed to track the clues revealed by the erratic narrative voice that link together the various sets of action, characters, times, and places, we discover that the activities which begin at two distinct time periods and in two distinct geographical areas—the capture of indigenous children, the training at the mission, the activities of the soldiers and guards, the river traffic (legal and illegal) in rubber and other merchandise, and the activities at the Casa Verde—are connected to each other all within the framework of a single story.

An important clue to this connection is discovered upon tracing the characters as they appear throughout the subsections—sometimes under different names. The character who provides the most constant link is

Bonifacia. She was one of the indigenous children abducted from the jungle in the first narrative fragment. She reappears at the mission as a student/helper with her new Christian name. At one point the nuns considered sending her with businessman Julio Reátegui to be a domestic employee in Iquitos. She was eventually expelled from the mission for helping two indigenous females escape and went to live with Adrián Nieves and Lalita (former mate of Fushía). She later married the Sergeant and went with him to Piura-Mangachería. He (now Lituma) was sent to prison in Lima, and Bonifacia (now la Selvática) became a prostitute at the Green House. The period immediately following his return ten years later provides the narrative base for the last subsection in each sequence of the pattern.

Another character whose activities connect several points in the narrative is Fushía, a Brazilian of Japanese origin, who escaped from prison to Peru where he got involved in an illegal wartime rubber trade operation with Julio Reátegui—then the governor in Santa María de Nieva. When the operation was discovered, Reátegui managed to clear himself and went off to Iquitos as a respected businessman. Fushía escaped with Reátegui's woman, Lalita, and spent the rest of his life as a fugitive on the Amazon, hiding from the military guards (like el Sargento) and officials. Earlier he had persuaded Aquilino to leave his village and his job as a water vendor to run a boat selling merchandise in villages (like Santa María) along the Amazon. Aquilino, with his boat, served as the intermediary for Fushía's continued illegal trade. The narrative base for the second subsections of each sequence is Aquilino transporting Fushía to a leper colony.

Another character with important connections through much of the narrative is don Anselmo, the founder of the original Casa Verde in the desert near Piura. It is implicit that the bar/brothel was funded by some of the wealthy and powerful landowners of the area. It was eventually burned down by Father García and some townspeople, but a generation later another bar/brothel was started by don Anselmo's daughter, Chunga, in a run-down section of Piura's outskirts. Don Anselmo spent the rest of his life as the harpist at Chunga's, the second Green House and the hangout for Lituma, the Mangaches, and Bonifacia (la Selvática).

More connections are revealed through Adrián Nieves (pilot/captain). Nieves deserted the military at some point and was harbored by Fushía and Lalita at their remote island hideout. Later, with the deterioration of Fushía's health, Nieves ran off with Lalita. He was eventually arrested for deserting the military and for collaborating with fugitives. By the time he was released, Lalita had gone off with el Pesado, one of the guards.

Another important narrative link is Jum, the presumed father of Bonifacia, who spends his life without success fighting the military, the government officials, and the businessmen for a fair trade agreement. It is Jum who intuits the very important link between these activities and the "limagovernment".

By thus tracing the characters, reordering their interactions and the essential activities of their lives, we seem to discover the "logic" of the story. The narrative voice has forced us as readers to follow the disjointed time and geographical sequences in which the characters move, to discover the links, and finally to reorder the actions until they fit our chronological understanding of reality.

But an understanding of the content alone is only part of the total narrative importance. As readers responsible to all the elements of the work, we must return to the narrative structure to re-examine the content in the terms in which it was presented—in effect, to examine the other logic which guides the narrative.

In terms of the structure (four major chapters and an epilogue), the most essential narrative links are not in the chapters' subsections but in the preliminary sections which precede them. These sections present an omniscient account of the institutions, agents, and activities of the national power structure—the military, businessmen, political officials, and nuns. In fact, the preliminary sections, by their omniscient attitude and by their location in the structure serve to establish the context for all the characters and actions of the following subsections. Bonifacia, Fushía, don Aquilino, and the other characters of the subsections, in spite of providing the essential human interests of the story, are not, in structural terms, the essential links to the story's dynamic.

As further evidence of the diminished importance of the characters, the fragmented structure of the sections that follow produces an image of a reality in which the characters seem pathetic in the context of their disoriented and inconsistent actions. This is true in terms of their relationships to each other—consider Bonifacia pleading with the nuns to forgive her after helping the two young indigenous females escape from the mission. Her courageous attitude of sympathy for their cultural integrity, ten narrative fragments later, is rendered pathetic. It is true also in terms of their relationship to the socio-economic structure. All of the characters are striving for some degree of social mobility; but, for example, Fushía's alliance with governor-businessman, Julio Reátegui, results in a life as fugitive, trapped in the jungle and victimized by its diseases. We first see him ill and helpless, being transported to a leper colony; and it is only through disjointed flashbacks that we glimpse his former tough image—now pathetic in contrast. The pathetic treatment of the characters also obtains in their relationships to the institutions. Lituma's

brief hope for social mobility through the military (as Sergeant) ended when he killed an important landowner and subsequently spent ten years in prison. We first see him as el Sargento capturing indigenous children and next as Lituma returning to Mangachería from prison. His identity is immediately seen as insecure, and in the context of this indignity all his intermediate actions will be seen as inconsequential. With all their actions (and sometimes their identities) presented out of sequence, any sense of logic or self-determination to their lives is destroyed.

This image is produced and maintained in the narrative by the structure—the omniscient preliminary sections which frame the narrative fragments. But the characters operating within the fragmented structure are kept from understanding the connections between their actions (or their failures) and this larger framework. Their actions are not permitted the consistency that might lead them to see the origin of their determinisms which, in terms of the narrative content, are directed from the organization of State institutions acting in the preliminary sections. A structural metaphor for this image is the anonymity of the narrative voice which controls all their actions and conversations and which thus imitates the abstraction of the State power structure. Each character has some sense of an "enemy" who prevents his or her success; but, with the exception of Jum, each character projects this enmity onto another immediate character instead of onto the real agents.

Furthermore, the characters have no way to understand the relationship between the jungle, the Amazon, Santa María, Iquitos, Piura, Lima, and the world outside—a relationship that is ultimately revealed with clarity to the reader. The narrative referential clues to times and space through the characters and their actions show us that there has been a definite relationship between the activities in Santa María and the Amazon area and the activities in Piura. The continual structural interplay of times, places, and characters reinforces this connection; and when it is prefaced in each chapter by the singularly motivated activity of State organizations we cannot ignore the connection between these remote areas—both the activities and the lives involved—and the referential clues to the central government in Lima, to the market outside Peru, the World Wars, and Peru's political history and economic development.

In this context we see that in the structure and the narrative voice lies the key to the story's essential logic, but we have been led to an understanding of a reality and a logic different from our expectation. We discovered that our pre-conception does not correspond to the reality and logic in which the characters are made to act. The logic of *La Casa Verde* is obscure to the reader as it certainly is to the characters, but nevertheless it is the logic that controls the characters' reality and that directs our understanding of it (or our confusion). But, even though the

course of our discoveries has been entirely at the discretion of an omniscient and anonymous narrative voice which has kept us at a distance and denied us any independent participation with the characters, we have had the advantage of that distance to see that the narrative structure of *La Casa Verde*, in its obscurity, is a metaphor for the actual—for Peru and its internal dynamic.

M. J. Fenwick
Memphis State University

Un recurso narrativo como estructura: *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa[1]

Pantaleón y las visitadoras, narración que trata de algo como una "Casa Verde" movilizada, muestra cómo uno de los recursos narrativos del autor determina la estructura íntegra del libro. Es un recurso del cual Vargas Llosa mismo, con frecuencia, ha dicho que pertenece entre las principales técnicas en el repertorio del narrar. Me refiero al recurso que Vargas Llosa llama "la muda" o, en una de sus variantes, "el salto cualitativo."

El significado de los dos términos se puede desglosar de los diversos textos críticos del autor, sobre todo de *García Márquez: Historia de un deicidio* y de *La orgía perpetua*, además de la tercera parte del prólogo que Vargas Llosa escribió para la edición pocket-book de *Tirant lo Blanc*. La definición que ofrezco renglón seguido es un compuesto de estos textos: *muda*: una realidad se convierte en otra realidad, como la nieve en lluvia.

Esencialmente, hay tres tipos de *muda*:

(1) Una situación dada cambia de tal manera—es decir, tan *lentamente*—que el lector no se da cuenta de ello, hasta que la situación original cumulativamente ha llegado a un punto en donde se ha convertido en una situación completamente nueva.
Piénsese en la física: el agua se convierte en vapor, proceso lento (se evapora), o en hielo, proceso lento (se congela).

(2) Una situación dada cambia tan *rápidamente* (en el espacio, en el tiempo o en el nivel de la realidad) que, otra vez, el lector no lo nota, es incapaz de registrarlo, de registrar el cambio o los cambios.
Piénsese en los cambios efectuados, atmosféricamente, por un relámpago. Esto sería un "*salto* cualitativo."

(3) La aparición, en una situación dada, de una presencia diferente en su naturaleza (diferente de la situación dada), aparición que, cuando es reconocida como tal, modifica esencialmente la realidad que la circunda.
Piénsese en un milagro: basta la aparición—el presentarse—de un solo milagro para que la totalidad de la realidad dentro de la cual ocurre, se haga milagrosa. Esto último es un procedimiento

frecuente en, por ejemplo, *Cien años de soledad* o en *El otoño del patriarca* (los gringos se llevan el mar caribe y lo instalan en Arizona).

Ahora bien, *Pantaleón* ofrece dos mudas, ambas del tipo cumulativo. Primero, existe en la novela la muda de la misión que el protagonista del libro es encargado de llevar a cabo, es decir: la misión del capitán Pantoja. Por si acaso, me permito resumir el argumento: el Ejército Peruano encarga al oficial de intendencia excepcionalmente concienzudo, a Pantaleón Pantoja, que vaya a la Selva para organizar un servicio de prostitutas. Este se desplazará por hidro-avión y barco, a los diversos campamentos que el Ejército tiene en la región. Todo el proyecto se debe a que se espera, así, reducir las quejas eternas y cada vez mayores de la población civil sobre sus hijas, hermanas, esposas, amantes, tías, madres y hasta abuelas violadas por los marcialísimos y por ende, como se supone, virilísimos reclutas. Pantaleón se pone a trabajar. Con milagrosa eficiencia y esfuerzos burocráticos superables sólo por Kafka o un Ministerio de Finanzas, el oficial crea un servicio de "visitadoras" que claramente es, que se sepa y lamentablemente sólo en la ficción, el servicio de entretenimiento más "satisfactorio", por decirlo así, que jamás pueda haber existido doquiera y cuandoquiera: las chicas incluso tienen su propio himno patrio-erótico. No obstante este loabilísimo éxito, la población civil vuelve a quejarse, esta vez porque no le está permitido beneficiarse del servicio. La historia se cuenta, en gran parte, mediante documentos escritos: partes administrativos, informes sobre el progreso del proyecto, mediante recibos, estadísticas, resoluciones regionales, cartas particulares, mediante transcripciones de programas radiales, artículos periodísticos, cartas al editor, entrevistas, etc.[2]

La segunda muda de la novela es la que se da con la "Hermandad del Arca," guiada por el Hermano Francisco, un movimiento que se extiende cada vez más, a pesar de sus rituales poco atractivos: clavar animales en paredes o árboles, a falta de cruces.

Ambos, la misión de Pantoja y el movimiento de la secta del Arca, son intrínsecamente proselitizantes, si bien en sentidos que difieren el uno del otro. El movimiento religioso es proselitizante en la acepción original de la palabra: busca o inspira a adeptos. La misión de Pantaleón es su distorsión farsesca: tanto los usuarios de su servicio como las por aquéllos usadas, se agolpan ante las puertas de Pantaleón para ser atendidos. En cierto modo, lo mismo podría decirse de la Hermandad del Arca: ella también corresponde a algo que los potencialmente "convertibles" (proselitizables) *necesitan*, aunque, claro está, es una necesidad digamos espiritual, y no la necesidad biológica o en todo caso fisiológica de los soldados por las prostitutas. En efecto—y de ninguna manera al

azar por parte del autor—ambas necesidades se oponen diametralmente: los potenciales así como los ya convertidos hermanos y hermanas del Arca esperan, o creen ya recibir, un consuelo para el alma, mientras que los soldades requieren un solaz sexual.

No obstante esta dialéctica, en ambos casos los líderes de las respectivas "empresas," tienen como meta el *crecimiento* (=muda) de sus organizaciones. El Hermano Francisco, por su lado, persigue ese crecimiento con un esfuerzo incomparablemente menos consciente, menos administrativo, menos organizatorio, que el esfuerzo que pone el capitán Pantoja. En parte, esta diferencia entre los esfuerzos desplegados se debe simplemente a que el Hermano Francisco tiene que ver con una masa humana *no* organizada breviamente, tiene que ver con una especie de caos espiritual y humano. Pantaleón, en contraste, tiene como material a satisfacer una masa *ya organizada*, acaso la más organizada que existe en la sociedad humana: el ejército. Los únicos elementos que Pantaleón tiene que traer desde más allá de esta organización, a saber: las prostitutas, son, precisamente por ello, y típica y significativamente, y antes que nada, uniformadas, puestas en planillas, hasta provistas de un himno institucional: el caos es absorbido por el orden, las putas por el ejército.

Sería por eso, más tarde en la novela, que al invadir el caos—la población civil—el orden, mediante la emboscada tendida a las visitadoras, que surjiría lo que conducirá al desenlace del libro y a la disolución del Servicio de Pantaleón.

Dentro de esta disyuntiva "organización-caos" se sitúa el hecho de que Pantaleón—oficial de la *intendencia*, a fintenga que emplear, *muy conscientemente*, todas sus energías (incluso la sexual, a partir de cierto momento), todos sus talentos organizatorios y todos sus recursos disciplinarios, para la perfección de su misión y, sobre todo, *para su extensión*, para la amplificación del Servicio en todas las direcciones posibles. Una vez aceptada la idea de que la satisfacción del instinto sexual se puede *organizar*, canalizar, codificar y expresar en estadísticas, esa idea ya no tiene a quien la pare: pues el instinto sexual es ubicuo y no se da solamente en el ejército.

No sorprende entonces que Pantaleón contemple, más tarde, en efecto seriamente se pone como meta realizable, el que se incluya entre los beneficiarios también a los civiles. Lo que es más, el capitán Pantoja—una vez que ha aceptado la misión que le encargó el Ejército y una vez que se ha reconciliado con la lógica que le es inherente a esa misión—está en la obligación, *bajo órdenes*, de perfeccionar y ampliar su empresa. Recibe sus instrucciones de sus superiores terrestres, que son inevitables porque son concretos y que, además, tienen el poder de castigar.

El Hermano Francisco, en contraste, recibe sus instrucciones sólo de Dios, que no es concreto y cuyos castigos son conjeturales: no se puede *comprobar* que son castigos de Dios; pero sí se puede *comprobar* que la democión del *capitán* Pantoja a *teniente* Pantoja se origina en la superioridad militar. Para el Hermano Francisco vale esto: "me lo han dicho las voces que escucho y que no vienen de este mundo," como él escribe, apropriadamente en una carta al editor de un periódico selvático (p. 272). O le vale esto: "como les ha enseñado [a La Hermandad] el cielo por mi boca" (ibíd). Y Dios no insiste, todavía, en informes estadísticos, en partes sobre el avance de un proyecto, en recibos por gastos incurridos en la ejecución de sus instrucciones.

Para el lector familiarizado con las otras novelas de Mario Vargas Llosa, la dialéctica entre el Hermano Francisco y Pantaleón Pantoja es una variación de aquella en *La Casa Verde* entre el Padre García y Don Anselmo: éste redime a la hipócrita y reprimida Piura al instalar su prostíbulo (aunque en este caso es una empresa francamente *privada,* y no una medida para higienizar y levantar la moral a ninguna tropa); el Padre García en cambio ve el prostíbulo como ofensa contra la redención "verdadera," visión que emana de la organización jerárquica de la Iglesia Católica. En *Pantaleón y las visitadora,* la cosa es al revés: es el Hermano Francisco a quien se podría llamar el empresario privado, y a Pantoja, el sacerdote de la Iglesia Venúsica. Ciertamente no es sin importancia que el Hermano Francisco, como Don Anselmo (y como más tarde el Consejero en *La guerra del fin del mundo*), hubiera surgido de un pasado y de regiones misteriosos. Además, el Hermano Francisco es declarado expresamente como estando al margen de la Iglesia Establecida, exactamente como Don Anselmo (y el Consejero) viene de, y permanece en, las afueras del orden establecido durante sus (respectivas) actividades.

En este contexto, se abre una perspectiva adicional. No sé si Mario Vargas Llosa, como por ejemplo Heirich Böll (otro ex-Presidente del P.E.N. Club Internacional), dibuja organigramas para sus novelas, si hace estadísticas sobre las rubias, asiáticas, negras, gordas y flacas empleadas en esas novelas, cosas que sí hace Pantaleón en nuestra novela, pero es innegable que la escritura de las obras de Mario Vargas Llosa requiere—y muy especialmente, en el caso de él—de una organización y una disciplina que estoy tentado de llamar "delirantes," exigentísimas. De modo que se puede decir, como se lo puede decir en cierta manera de cualquier autor, que sobre lo que Vargas Llosa escribe, en la figura de Pantoja, es sobre: Mario Vargas Llosa en tanto que escritor y sobre su oficio en tanto que escribir. Es natural que al autor le atraiga la idea de ver cómo le iría, disfrazado de otra persona, de personaje

novelesco, si su organización, sus extraordinarias diligencia, perseveración, disciplina, su legendaria dedicación, fueran invadidas por el caos del ambiente en que vive, en que cualquier escritor vive. Todas las novelas son intentos de sus creadores de expresar, como dijo Sábato, lo infinito por medio de lo finito, el caos qe es la realidad, por medio del orden que es una obra de arte. Pantaleón Pantoja es una de las manifestaciones de Vargas Llosa mismo, como Madame Bovary "es" Gustave Flaubert. Y, claro, él "es" también el Hermano Francisco: domador del caos espiritual mediante el consuelo de la disciplina ritual. Y tan estrambóticos como son los rituales de la Hermandad del Arca, tan truculentas son las tramas que a Vargas Llosa le fascinan en la caótica realidad humana.

Pero volvamos a la *muda* y a las leyes que le son inherentes. El Servicio de Pantaleón crece y crece y crece. Una comparación de los informes estadísticos que él envía al Ministerio de Guerra de tanto en tanto, muestra ese proceso clara y casi científicamente. Lo que es más, a cierta altura de la novela un general declara: "Si [Pantoja] al menos hubiera organizado la cosa de una manera mediocre, defectuosa. Pero ese idiota ha convertido el Servicio de Visitadoras en el organismo más eficiente . . ." (p. 225).

De acuerdo a las mismas leyes de transformación que le son propias a la *muda*, el movimiento del Hermano Francisco también prolifera y de manera similar. Hasta tal grado, en efecto, que las mismas chicas del Servicio se sienten atraídas por él, muchas de ellas incluso se le adhieren. Hasta la mamá de Pantaleón llega a ser conversa de la Hermandad.

Ahora bien, este proceso de crecimiento podría teóricamente seguir y seguir, intensificarse cada vez más. Limitándose uno a las premisas farsescas de la novela, no le sería difícil imaginarse que el Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines abarque, o literalmente abrace, regiones cada vez mayores: primero, digamos, la entera distribución geográfica de la organización a la cual pertenece el Servicio; luego, lentamente, digamos que comprenda al sector no casado de la población civil; después, seguramente incluiría también a los casados; próximo, tal vez los países limítrofes; finalmente, el continente entero más México; Norteamérica, el mundo, el universo, posiblemente con una ayuda especial y especializada de un Servicio Universal o, si se prefiere, Cósmico, para astronautas.

¿Qué implicaciones tendría eso para la novela de marras? Sabemos que Vargas Llosa tiene la ambición ahora ya más que famosa, de escribir una "novela total"; pero es una ambición imposible o una "pasión no correspondida" por la realidad. Pues ningún novelista puede forzar *toda* la realidad, aquella realidad *total*, entre las dos tapas de un libro; ni mucho menos si persigue la meta del dudoso objetivismo literario, es decir: aquella de relegar al infierno de la novelística la psicología, que es,

al fin y al cabo, una dimensión irrelegable de la realidad. Ningún autor puede hacer esto, porque su libro no terminaría nunca, a no ser que lo corte en algún punto dado, arbitrariamente. Podría por ejemplo concluir la novela en algún punto particularmente impresionente de la historia que cuenta, y dejar el resto de ella a la imaginación del lector (piénsese en la novela de Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; pero Calvino no pretendió escribir una novela total). Entonces tendríamos que ver con una *obra* verdaderamente *abierta*, en el sentido de Umberto Eco.

Surge ahora un problema estético. ¿*Puede* una farsa, una parodia, *puede* la ridiculización de una institución humana, *pueden* estos tres "géneros" permanecer *abiertos*?

Una farsa, una parodia, una ridiculización, dejan de *ser* una farsa, parodia, ridiculización, si el objeto en su estado de haber sido tratado de manera farsesca, paródica, ridícula no resulta una versión *completa* (es decir, *no abierta*) del original "serio." O, con diferentes palabras, dejan de serlo si la versión procesada mediante las tres maneras no está redondeada, si el resultado del tratamiento *continúa* desarrollándose y, por ello, no es en verdad un *resultado* del tratamiento mencionado, sino un *proceso*, un *devenir*. En nuestro caso específico, la versión farsesca, paródica, ridiculizada que nos ofrece Mario Vargas Llosa en *Pantaleón y las visitadoras* de *una* característica entre otras que distinguen a ciertas instituciones humanas—aquí a la Iglesia y el Ejército—esa versión procesada no es ya un *producto* si prolifera, si amplía, crece, potencialmente hasta el infinito, pues entonces esa institución y su desarrollo se constituirían en algo *abierto*, algo que puede devenir tanto como lo puede su procesamiento.

¿Cómo puede el autor resolver este problema no sólo práctico—el número necesariamente limitado de páginas que caben entre dos tapas—sino también estético (como vimos)?

El novelista debe, antes que nada, reducir lo potencialmente infinito de su ridiculización a proporciones finitas. Pero, ¿cómo va a hacer esto si la naturaleza misma de lo por él parodiado es intrínsecamente proselitizante, es inherentemente capaz de una expansión infinita?

Creo que la solución reside en la yuxtaposición u oposición de una infinidad potencial con otra infinidad potencial. En el presente contexto: al poner en oposición la misión de Pantaleón con el movimiento del Hermano Francisco.

Esta oposición no necesita ser—y de hecho no es en *Pantaleón y las visitadoras*—directamente antagonista, es decir: nunca llegan a pelearse *directamente* digamos las visitadoras con los adeptos a la Hermandad. Muy al contrario, como ya señalé: un buen número de las prostitutas (como un buen número de sus clientes) son, un poco irónicamente, ellas mismas conversas o simpatizantes del movimiento del "profeta."

Sin embargo, es precisamente cuando las dos organizaciones, por intermedio de algunos de sus miembros, chocan una con la otra, por lo menos formalmente o, si se prefiere, oficialmente, y eso durante la emboscada a un convoy de visitadoras que termina en un asalto físico y, en un caso, fatal al personal del Servicio y en el secuestro de la estrella de Pantilandia, la Brasileña, emboscada y asalto organizados por un grupo de civiles frustrados, es precisamente entonces que comienza el desmoronamiento de la misión de Pantoja y de su espléndidamente eficiente Servicio, así como comienza la persecución definitiva y la extinción final de la Hermandad del Arca.

Se ve, pues: al emplear dos veces el recurso técnico de la *muda*, al depararle a esa muda dos veces—si bien mediante un solo incidente—una amputación en pleno desarrollo, Vargas Llosa se ha aprovechado de una estrategia narrativa para la estructuración de un material narrable: ha enfrentado dos mudas para interrumpir ambas, como dos autos que chocan en plena carrera.

Wolfgang A. Luchting
Washington State University

NOTAS

1. (Barcelona: Seix Barral, 1973). Las indicaciones de página en el texto se remiten a esta edición.

2. En el contexto de los documentos escritos, quisiera señalar que una de las mudas más importantes del libro es la que se efectúa en el lector: no se da cuenta, muy probablemente, *durante* la lectura, pero sí se da cuenta al concluirla, que lo que Vargas Llosa está haciendo, lo que ha hecho, con esta novela, es sensibilizar al lector a la potencialidad de la falsificación que reside, inevitablemente, en el lenguaje. Sensibiliza al lector a cuán fácil es abusar del lenguaje, para tergiversar la realidad, para explotar las palabras con fines de mentir, para practicar oscurantismo, hipocresía, para pervertir la verdad. Así el acto sexual, en los partes administrativos, se convierte en "prestación," putas devienen "visitadoras," etc. *Pantaleón* es, pues, un ataque frontal, eficaz, contra el obstáculo más grande que se yergue entre las aspiraciones del ser humano y su realización: contra la retórica.

MESTER, a literary journal, is published twice a year and is in its 14th year of publication. *MESTER* publishes literary criticism and investigation in Spanish, Portuguese, Latin American, and Brazilian literatures, as well as articles in Spanish and Portugese linguistics. Also included are poetry and short stories in Spanish and Portuguese.

ORDER FORM

The Journal appreciates your interest and support. Subscription fees may be made payable to "UCLA—MESTER". We can also invoice you for subscriptions.

☐ Subscription for 1 year (2 issues) beginning with

Volume________ Number________ Year__________

☐ Back issue(s):______________________________

(See subscription rates on p. 2; some issues available in photocopy only.)

Name: ______________________________

Address: ______________________________

City: ______________ State: ______________ Zip: ______________

Mail to: MESTER
Department of Spanish & Portuguese
University of California, Los Angeles
Los Angeles, California 90024

ÍNDICES

1970-1984



Revista literaria de enfoque
crítico y creativo
dedicada a las literaturas
hispanoamericana, chicana, española y luso-brasileña

VOLUMEN I — ABRIL DE 1970 — NÚMERO I

ÍNDICE

VOLUMEN II — ENERO DE 1971 — NÚMERO 1

ÍNDICE

(por orden alfabético)

VOLUMEN II — AGOSTO DE 1971 — NÚMERO 2

ÍNDICE

VOLUMEN III — ABRIL DE 1972 — NÚMERO 1

ÍNDICE

VOLUMEN III	APRIL 1973	NÚMERO 2

ÍNDICE

VOLUMEN IV	NOVIEMBRE DE 1973	NÚMERO 1

ÍNDICE

VOLUMEN IV	ABRIL DE 1974	NÚMERO 2

ÍNDICE

VOLUMEN V	NOVIEMBRE DE 1974	NÚMERO 1

ÍNDICE

VOLUMEN V ABRIL DE 1975 NÚMERO 2

ÍNDICE

VOLUMEN VI OCTUBRE DE 1976 NÚMERO 1

ÍNDICE

VOLUMEN VI MAYO DE 1977 NÚMERO 2

ÍNDICE

VOLUMEN VII | MAYO DE 1978 | NÚMEROS 1 Y 2

ÍNDICE

VOLUMEN VIII ENERO DE 1979 NÚMERO 1

ÍNDICE

VOLUMEN VIII OTOÑO DE 1979 NÚMERO 2

ÍNDICE

VOLUMEN IX ENERO DE 1980 NÚMERO 1

ÍNDICE

VOLUMEN IX MAYO DE 1980 NUMERO 2

ÍNDICE

VOLUMEN X 1981 NUMEROS 1 y 2

ÍNDICE

VOLUMEN XI 1982 NÚMERO 1

ÍNDICE

VOLUMEN XI MAYO DE 1983 NUMERO 2

ÍNDICE

VOLUMEN XII MAYO DE 1983 NÚMEROS 1 y 2

ÍNDICE

VOLUMEN XIII MAYO 1984 NÚMERO 1

ÍNDICE

VOLUME XIII OUTONO 1984 NÚMERO 2

ÍNDICE



ISSN 0160-2764